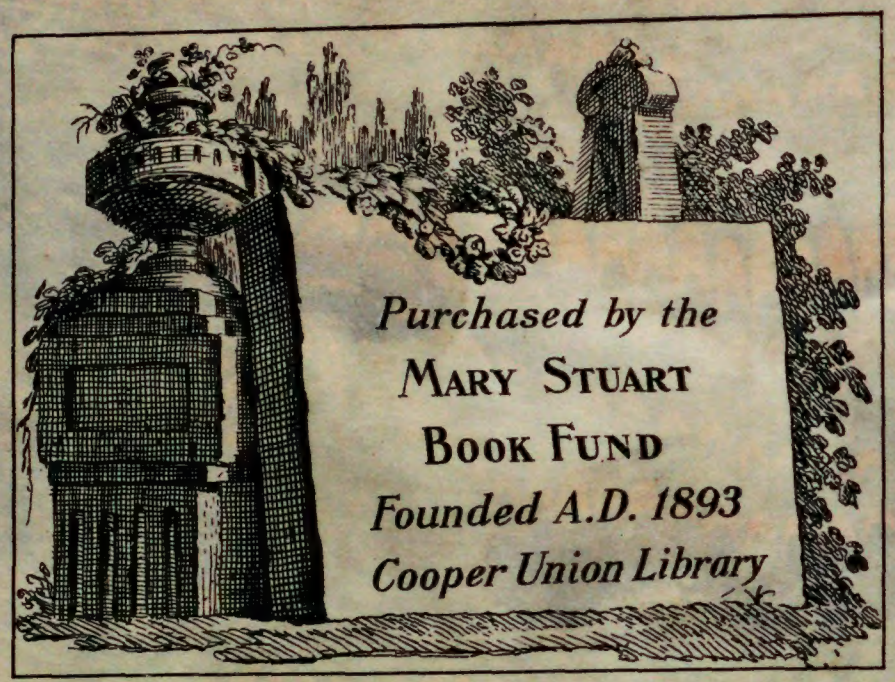
A. W.

VIENNA

IN 1873.



Purchased by the
MARY STUART
BOOK FUND
Founded A.D. 1893
Cooper Union Library

£1.10.

HOUGHTON & GUNN
162. NEW BOND STREET

KUNST UND KUNSTGEWERBE

AUF DER

WIENER WELTAUSSTELLUNG

1873.

UNTER MITWIRKUNG

VON

H. Auer, Br. Bucher, R. v. Eitelberger, A. v. Enderes, Jac. Falke, Jos. Langl, Fr. Lippmann, Br. Meyer, Mor. Thausing, A. Woltmann u. A.

HERAUSGEGEBEN

VON

CARL VON LÜTZOW.

MIT 388 HOLZSCHNITTEN UND FÜNF KUPFERN.

LEIPZIG 1875.
VERLAG VON E. A. SEEMANN.

~~M~~
~~606~~
~~V6624~~

N
6754
.K85
1875
CHMEXRF

316043

Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

APR 13 1953

DSI

VORWORT.

Das vorliegende Werk hat ſich die Aufgabe geſtellt, von der Geſammtvertretung der Kunſt und des Kunſtgewerbes auf der Wiener Weltausſtellung des Jahres 1873 durch Wort und Bild getreue Rechenſchaft abzulegen.

Wenn man den dauernden Werth und Nutzen dieſer glanzvollen Schauſtellungen der menſchlichen Arbeit unzweifelhaft in der Belehrung zu ſuchen hat, die ſie uns bieten, ſo darf ein Unternehmen, wie das unſrige, welches in erſter Linie didaktiſche Zwecke verfolgt, wohl auf das nachhaltige Intereſſe der kunſtverwandten Kreiſe zählen. Eine Reihe bewährter Fachmänner hat ſich hier vereinigt, um die Summe deſſen zu ziehen, was unſere Zeit, ſoweit ſie überhaupt auf der Wiener Ausſtellung repräſentirt war, in allen Arten der Production, Verwerthung und Pflege des Schönen zu leiſten vermag oder zu erringen beſtrebt iſt.

Von ähnlichen Werken aus früheren Weltausſtellungsjahren unterſcheidet ſich das unſrige zunächſt durch die Theilung der Arbeit unter verſchiedene Kräfte. Wir hoffen, daſs dadurch das einheitliche Gepräge des Ganzen nicht gelitten hat. Jedenfalls war nur auf dieſe Weiſe diejenige Gründlichkeit der Berichterſtattung erreichbar, welche die Gröſse der Aufgabe forderte; zumal im vorliegenden Falle, wo in Folge der bekannten Mängel der räumlichen Dispoſition der Ausſtellung die Ueberſicht auch nur des kleinſten Fachgebietes ſo mannigfache Hinderniſſe zu überwinden hatte.

Einzelne Abſchnitte des Werkes, wie der Bericht über die Eröffnungsfeier, den Platz und die Ausſtellungsbauten, über die bildenden Künſte, das Kunſtgewerbe u. a., waren bereits früher in der Zeitſchrift für bildende Kunſt, der Berliner National-Zeitung und der Wiener Deutſchen Zeitung abgedruckt. Ihr nochmaliges Erſcheinen an dieſer Stelle, mit einigen durch den Zuſammmenhang des Ganzen ge-

botenen Veränderungen, rechtfertigt ſich von ſelbſt. Die Stimme des Einzelnen, die im Geräuſche des Tages gar zu leicht verhallt, kommt im Verein mit den Urtheilen gleichgeſtimmter Fachgenoſſen in der auf Dauer berechneten Form unſerer Publication erſt zur vollen Geltung.

Eine beſondere Sorgfalt wurde der Illuſtration des Werkes zugewendet. Was die tüchtigſten xylographiſchen Anſtalten Deutschlands und Oeſterreichs, vereint mit einer muſterhaft geleiteten Druckerei, in edlem Wetteifer hier geleiſtet haben, verdient um ſo mehr Anerkennung, als das dazu gehörige Material nur mit den gröſsten Schwierigkeiten und häufig in Geſtalt recht mangelhafter Vorlagen zu beſchaffen war. Den Vorſtänden des Oeſterreichiſchen Museums in Wien und des Bayeriſchen Gewerbemuſeums in Nürnberg ſtatten wir für die Bereitwilligkeit, mit der ſie uns die Nachbildung einiger von ihnen auf der Ausſtellung angekaufter Gegenſtände ermöglicht haben, unſeren wärmſten Dank ab. Die Verlagshandlung, die auch bei der Ausſtattung dieſes Werkes wieder ein Zeugniſs ihrer opferfreudigen Liberalität abgelegt hat, fügte den letzten Heften noch eine Anzahl von Radirungen bei, welche den Holzſchnitten nach Gemälden moderner Meiſter zur willkommenen Ergänzung dienen werden.

Ein gleichmäſsiges Zuſammengehen von Wort und Bild war durch die Erſcheinungsweiſe des Werkes und durch ſeinen Inhalt, der in einzelnen Partien eine ſehr reiche, in andern eine nur ſpärliche Illuſtration zuliefs, von vornherein ausgeſchloſſen. Wir haben dieſem Mangel durch ein ſyſtematiſches Verzeichniſs der Abbildungen abzuhelfen geſucht und auſserdem ein Regiſter der ſämmtlichen Ausſteller, welche in dem Berichte erwähnt werden, beigefügt.

So möge denn dies Buch, als ein Erinnerungsmal an die bewegten Tage des Jahres 1873 und als ein Spiegel des geiſtigen Lebens unſerer Zeit, allen Künſtlern und Kunſtfreunden empfohlen ſein!

Wien, Anfang October 1874. C. v. Lützow.

Inhaltsverzeichniss.

Verzeichniss

der

Illustrationen.

Fensterumrahmung vom Pavillon des amateurs.

Systematisches Verzeichniss der Abbildungen.

Seite

Umrahmung, entworfen von J. Storck . . . 1
Plan der Weltaustellung 6

I. Architektur.

A. Ausstellungsgebäude.

Oſtportal der Induſtriehalle 5
Innenansicht der Rotunde 33
Südportal der Induſtriehalle 36
Ansicht der Rotunde vom Baſſin aus . . . 132
Eckpavillon der Induſtriehalle 133
Nordportal derselben 161

B. Neben- und Einbauten nebst Details.

Inſchrifttafel vom Jury-Pavillon 3
Haupteingang zum Weltausſtellungsplatze . . 4
Mittelſtück des Glasfenſters über dem Südeingange der Induſtriehalle 8
Der Kaiſerpavillon 9
Der Jurypavillon 10
Vergoldetes Eisengitter aus der Rotunde . . 12
Krone vom Dache derſelben 13
Eiſengitter vom Jurypavillon 13
Majolicabrunnen, entw. von V. Teirich ausgeführt v. d. Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugeſellſchaft . . 37
Egyptiſcher Palaſt, Hofanſicht 65
Desgl., Erker 68
Portal von der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugeſellſchaft, entw. von H. v. Ferſtel 69
Indianerzelt im Park der Weltauſtellung . . 87
Ruſſiſches Bauernhaus 97
Egyptiſcher Palaſt, Totalanſicht 101
Tuneſiſches Zimmer 104
Eingang zur däniſchen Galerie, entworf. v. Th. von Hansen 107
Ruſſiſcher Kaiſerpavillon 112
Detail der Holzarcaden des Auſtellungsplatzes 369
Gothiſches Grabmal, nach Fr. Schmidt's Entwurf ausgef. von A. Wafferburger 392
Gothiſche Kanzel, entworf. v. Fr. Schmidt, ausgef. von F. Schönthaler in Wien . 447
Elſäſſiſcher Bauernhof, äuſsere Anſicht d. Wohnhauſes 448
Desgl., Hofanſicht des Wohnhauſes . . . 449
Desgl., Grundriſs 450
Desgl., Durchſchnitt des Wohnhauſes . . . 451
Szekler Bauernhof 452
Desgl., Durchſchnitt des Wohnhauſes . . . 453
Desgl., Grundriſs 453
Sächſiſcher Siebenbürger Bauernhof, Grundriſs 458
Desgl., Längenſchnitt des Wohnhauſes . . 459
Desgl., Querſchnitt desſelben 461
Ruſſiſcher Bauernhof, Grundriſs 462
Desgl., Längenſchnitt des Wohnhauſes . . 464

Seite

C. Architektonische Entwürfe.

Palais Helfert, von Tiſchler, Grundriſs, erſter Stock 474
Desgleichen, zweiter Stock 475
Desgleichen, Façade 476

II. Plastik.

Andromeda, Marmorfigur von Edm. Hellmer 32
Rhein, Main, Neckar und Moſel, Gruppe von Villebois 40
Die bildenden Künſte, Gruppe von Benk . 41
Büſte der Hofſchauſpielerin Charl. Wolter, von Victor Tilgner 64
Kentaurin, ein Mädchen tanzen lehrend, Relief von Kundmann 92
Kentaur, einen Knaben Flöte ſpielen lehrend, Relief von Kundmann 93
Jenner, ein Kind impfend, Gruppe v. Monteverde in Rom 96
Theſeus, Statue von G. Vitalis in Syra . . 128
Der Rhein, Relief von einer Punſchbowle, von O. König 156
Die Donau, desgleichen 157
Portraitmedaillon Moltke's, modellirt v. Zumbuſch 160
Pradier's Phryne, Bronzeguſs von Susse frères in Paris 189
Penelope, Statue von L. Droſſis in Athen . 224
Standbild Rauch's, von Fr. Drake 228
Das Nationaldenkmal für König Maximilian II. von Bayern, von C. Zumbuſch . . . 232
Relief von der Fortſchrittsmedaille 262
Angelica (Orlando furioso), von A. Piatti . 264
Bacchanal, Relief von Kundmann . . . 292
Grabdenkmal, von B. Afinger 296
Leſendes Mädchen, Marmorfigur von Tantardini 328
Relief von der Kunſtmedaille 414
Brunnenfigur, von A. Schmidgruber . . 424
Badendes Mädchen, Marmorſtatue v. R. Begas 456
Reliefs vom Grazer Elfenbeinschrein . 512, 513

III. Malerei.

1. *Holzſchnitte.*

Eliſabeth, Kurfürſtin von Brandenburg, nimmt heimlich das h. Abendmahl, Oelgemälde von A. Treidler 61
Die Verurtheilung, Oelgem. v. J. Geertz . 88
Die h. Eliſabeth, von den Bewohnern Eisenachs zurückgeſtoſsen, Oelgemälde von J. De Vriendt 124
Moltke in ſeinem Arbeitszimmer zu Verſailles, Oelgemälde von A. v. Werner . . . 191
Iphigenie, Oelgem. von A. Feuerbach . . 192

Seite

General Prim, Oelgem. von Henri Regnault 229
Tenerezza, Oelgemälde von Léon Bonnat . 360
Unterer Theil eines gemalten Kirchenfenſters von F. X. Zettler in München . . . 388
Die Grazien, Aquarell von E. Bitterlich . 489

2. Kupfer.

Das h. Abendmahl, nach Ed. v. Gebhardt radirt von W. Unger 337
Die Raſt auf der Flucht, nach C. Hoff rad. von Ad. Neumann 347
Unfehlbare Niederlage, nach Ed. Grützner rad. von Ad. Neumann 350
Der Fiſchmarkt zu Chioggia, nach Alois Schoenn rad. von W. Unger . . . 366
Motiv bei Lundenburg, nach E. v. Lichtenfels rad. von L. Fiſcher 367

IV. Kunstgewerbe.

A. Metallotechnik.

a. Gold- und Silberarbeiten.

Diadem, Ohrring u. Collier von Köchert & Sohn in Wien 17
Silberner Tafelaufſatz von J. M. v. Kempen in Voorſchoten 39
Jardinière, von Meyer & Co. in Berlin . . 44
Halsband, von Bellezza in Turin 82
Desgl., von demſelben 83
Armbänder, Kreuze und Ohrgehänge von Chriſteſen in Kopenhagen 84
Silbernes Theeſervice von Chriſteſen in Kopenhagen 98
Desgleichen, von demſelben 99
Vergoldeter Pokal, mod. von Ant. Heſs in München, ciſelirt von A. Halbreiter . 108
Silberner Tafelaufſatz, nach Entwurf von V. Teirich ausgef. von V. Mayer Söhne in Wien 120
Diadem, Arm- u. Halsband nebſt Ohrgehänge von Geiſſel & Hartung in Hanau . 129
Trinkhorn aus Bergkryſtall, Gold- und Reliefemail, von Ratzersdorfer in Wien . 220
Goldſchmuck, von Caſtellani in Rom . . 233
Handſpiegel, von W. J. Thomas in London 240
Präſentirteller in Kryſtall, Faſſung in vergoldetem Silber mit Email, von Ratzersdorfer in Wien 268
Kanne in Bergkryſtall mit Silberfaſſung, von demſelben 269
Goldſchmuck aus Timbuctu 272
Egyptiſcher Goldſchmuck 273
Kanne in vergoldetem Silber mit Emailmalerei von Ratzersdorfer in Wien 299
Egyptiſcher Goldſchmuck 313
Silberner Tafelaufſatz, entworf. von König u. Feldſcharek, ausgef. v. V. Mayer Söhne in Wien 320
Halsband und Nadel von Caſtellani in Rom 324
Silberner Tafelaufſatz, von Morel-Ladeuil in Paris 337
Teller in Bergkryſtall mit vergoldeter Faſſung, von Ratzersdorfer in Wien 356
Granatſchmuck, von Goldſchmidt in Prag 384
Goldſchmuck, von O. Krumbügel in Moskau 408
Desgl., von demſelben 409
Ehrenpokal in vergoldetem Silber, nach Th. Hansen's Entwurf, ausgef. von G. Simon in Wien 421
Manchettenknopf mit Email, von E. Philippe in Paris 426
Riechfläſchchen mit Goldfaſſung, von demſelben 432
Mittelſtück für ein Aquarium, von J. Grüllemeyer in Wien 433
Taufkanne in vergoldetem Silber, 16. Jahrh. (Expos. des amateurs) 494
Kelch aus Stift St. Paul in Kärnthen, 14. Jahrh. desgl. 504
Kelch aus Stift Admont 15. Jahrh., desgl. . 504
Silberner Becher aus der Sammlung des Freiherrn v. Rothſchild (desgl.) 505

b. Bronze-, Meſſing-, Zink- und Neuſilberwaaren. Emaillirte Bronze.

Blumenvaſe, von D. Hollenbach in Wien 45
Taſchentuchkaſten von Erhard & Söhne in Schw. Gmünd 49
Deckel dazu 49
Tafelaufſatz in Bronze und Glas, von Lobmeyr und Hollenbach 52
Toilettenſpiegel, Stil Louis XVI., von Chriſtophle & Co. in Paris 72
Kronleuchter, entworfen v. H. Clauſs, ausgef. von D. Hollenbach in Wien . . . 76
Ampel für ein Schlafzimmer, von der Berliner Actiengeſellſchaft f. Waſſer- und Gasanlagen 77
Candelaber von D. Hollenbach in Wien, nach Zeichnung von Th. Hanſen . . 79
Boudoirtiſch in vergoldeter Bronze, Stil Louis XVI., von Chriſtophle & Co. in Paris 80
Pendeluhr, entworfen von König u. Feldſcharek, ausgeführt von Hanuſch u. Dziedzinski in Wien 91
Albrecht Dürer-Kasten von Erhard & Söhne in Schw. Gmünd 106
Emaillirte Metallgeräthe, von Chriſtophle & Co. in Paris 116, 117
Tafeleinſatz in Neuſilber, v. A. Ritter & Co. in Eſslingen 125
Candelaber, nach Entwurf von H. Clauſs ausgef. von D. Hollenbach in Wien 136
Desgl., von der Berliner Actiengeſellſchaft f. Gas- und Waſſeranlagen 137
Tafelaufſätze in vergoldeter Bronze, entworf. v. H. Clauſs, ausgef. v. D. Hollenbach 148
Emaillirte Vaſe, von Chriſtophle & Co. in Paris 159
Jardinière in vergoldeter Bronze, v. D. Hollenbach in Wien, Entw. v. H. Clauſs 164
Armleuchter, Stil Louis XIV., von Suſſe frères in Paris 170
Desgl., Stil Louis XIII., von demſelben . . 171
Stutzuhr, Stil Louis XIII., von demſelben . 172
Desgl., Stil Louis XIV., von demſelben . . 173
Desgl., aus dem egypt. Zimmer von A. Fix in Wien 174
Armleuchter aus demſelben, von demſelben . 179
Lampenſtänder von Suſſe frères in Paris 184
Viſitenkartenſchale, Entwurf von J. Storck, ausgef. von A. Klein 185
Kronleuchter, Stil Louis XIII., von Suſſe frères in Paris 212
Candelaber, entw. von H. Clauſs, ausgef. von D. Hollenbach in Wien 213

Seite

Lampe aus dem egypt. Zimmer v. A. Fix in Wien 216
Treppengeländer von Meſſing, von Denière in Paris 237
Emaillirte Schüſſel von Elkington & Co. in Birmingham 241
Schatulle von Serpertin, Bronze und Halbedelſtein, von der Zöblitzer Serpentingeſellſchaft 244
Kamin, von derſelben 245
Caſſette in tauſchirter Arbeit, von Zuloaga in Madrid 249
Leuchter von Barbédienne in Paris . . . 261
Schale mit Email, von Elkington & Co. in Birmingham 278
Handleuchter in Meſſing, von Denière in Paris 289
Meſſingleuchter, von demſelben 291
Bronze-Caſſette mit Email, von Fritz Miller in München 297
Emailtafel mit dem Portrait der Diana von Poitiers, von Pottier in Paris 305
Stutzuhr von Ratzersdorfer in Wien . . 316
Theekeſſel von Hancocks & Co. i. London 319
Bronzegitter, entworf. von H. Riewel, ausgeführt von D. Hollenbach in Wien . 321
Kronleuchter, entworf. von H. Clauſs, ausgeführt von denſelben 323
Toilettenſpiegel von Hanuſch & Dziedzinski in Wien 336
Emaillirte Vaſen, von Pottier in Paris . . 343
Treppengeländer in Bronze, von D. Hollenbach in Wien 344
Bronzegitter, nach Entwurf von H. Clauſs ausgef. von D. Hollenbach in Wien . 345
Metallſpiegel, von Barbédienne in Paris . 349
Candelaber, entworfen von Ybl, ausgeführt D. Hollenbach in Wien 364
Lampenſtänder, von Hanuſch in Wien . . 365
Sängerfeſtpokal, verſilbertes Neuſilber, von Ritter & Co. in Eſslingen 375
Theebrett, desgl., von denſelben 376
Toilette-Spiegel, von Ravené & Suſſmann in Berlin 393
Bronzeleuchter von Elkington & Co. in Birmingham 403
Stimmzettelurne für den deutſchen Reichstag, von Jul. Loewel in Berlin 404
Lampe, entworfen von Heyden, ausgef. von Stobwaſſer & Co. in Berlin 405
Tauſchirte Schale, von Ybarzabal in Eibar 406
Innenfläche derſelben 407
Handleuchter, von Ravené & Suſſmann in Berlin 412
Wandleuchter, entw. v. G. Schröfl, ausgef. von D. Hollenbach in Wien . . . 415
Emaillirte Schale, galvanopl. Reproduction v. Elkington in London 417
Lampe, von J. Grüllemeyer in Wien . . 420
Schreibzeug in Meſſingguss, v. Henri Perrot in Paris 428
Viſitière in vergoldeter Bronze, von J. Grüllemeyer in Wien 436
Viſitenkartenſchale, desgl., von demſelben . . 436
Emaillirte Untertaſſe, von Baranzewitſch in Moskau 437
Käſtchen mit Email, von E. Philippe in Paris 437
Perſiſches Metallgeräth 440
Zuckerdoſe in Email champlevé, von Barbédienne in Paris 441

Seite

Deckel eines Käſtchens in Limouſiner Email, ausgeführt von Hans Macht in Wien . 457
Desgl., Seitenwände 468 479
Candelaber, aus Waſſeralfingen 465
Emaillirte Taſſe, von Baranzewitſch in Moskau 478
Taſſilo-Kelch (Expos. des amateurs) . . . 502
Speiſekelch aus Stift Wilten, desgl. . . . 502

c. Guſs- und Schmiedeeiſenwerk.

Schmiedeeiſernes Gitter, von Barnards, Biſhop & Barnards in Norwich . . 100
Candelaber in Eiſenguſs, von der Stollberg-Wernigeroder Factorei in Ilſenburg 131
Gusseiſernes Käſtchen, ebendaher 135
Gusseiſernes Gitter, v. d. Coalbrookdale Company, Shropſhire 152
Eiſerne Tiſchplatte, v. E. G. Zimmermann in Hanau 197
Eiſerner Tiſch, von demſelben 257
Caſſette nebſt Deckel, von demſelben . 270 271
Füllung, in Eiſen getrieben, von A. Batſche in Wien 397
Schmiedeeiſerne Thürfüllung, von G. Schütt in Hamburg 444
Balkongeländer aus Waſſeralfingen 445

d. Waffen.

Schild mit Kampfſcenen, getriebene und tauſchirte Arbeit von Zuloaga in Madrid 361
Desgl. mit Kinderfries, v. Elkington & Co. in Birmingham 396
Desgl., mit ſechs Monatsbildern, v. demſelben 429
Schild von Giorgio Ghiſi (Expos. des amateurs) 500
Ornament vom Functionsſchwert der Stadt Steyr (desgl.) 509
Ornament von einem Stadtrichterſchwert (desgl.) 509

B. Holzindustrie.

a. Mobiliar.

Stuhl für ein Speiſezimmer, von F. Schönthaler in Wien 50
Prachtbett, von Haſſa & Sohn in Wien . 85
Schrank in Nuſsbaum, bemalt, v. Jos. Kraus & Sohn in Wien 113
Polſterſtuhl, Geſtell und Stoffmuſter entw. von J. Storck, ausgef. von Haas & Söhne in Wien 144
Desgl. aus dem Salon der Kaiſerin, von denſelben, Holzwerk von Haſſa & Sohn in Wien 145
Desgl. aus dem Atelier der Actiengeſellſchaft „Renaiſſance“ in Berlin 155
Jagdſchrank in Eichenholz, entworfen von C. Graff, ausgef. von H. Irmler in Wien 165
Lehnſtuhl mit Atlasbezug, nach J. Storck's Entw. ausgef. von Ph. Haas & Söhne 169
Armſeſſel, von Levy & Worms in Paris . 252
Desgl., von Roudillon in Paris 253
Armſeſſel von Ebenholz, nach Entwurf von J. Storck ausgef. von Ph. Haas & Söhne in Wien 284
Desgleichen, von denſelben 285
Seſſel im Stile Henri II., von Roudillon in Paris 303

Seite

Stühle mit gepreſstem Leder, von B. Ludwig in Wien 308
Stuhl von Schmidt & Sugg in Wien . . 309
Schreibtiſch, entworfen von König & Feldſcharek und C. Graff, ausgeführt von Michel & Hanuſch in Wien . . . 312
Armſeſſel im Stile Henri II., von Roudillon in Paris 325
Eichenholzſpiegel, nach Entw. von C. Graff ausgef. von F. Kupka in Wien . . . 340
Nuſsbaumbücherſchrank, von F. Romanelli in Florenz 341
Bettſtelle von Blaſchke in Wien 351
Concertflügel, nach J. Storck's Entw. ausgeführt von Böfendorfer in Wien . . 357
Wandvertäfelung eines Speiſeſaales, nach Entwurf von Manfr. Semper ausgeführt von A. Türpe in Dresden 379
Details dazu 380, 381
Credenz, von Cooper & Holt in London . 389
Schrank aus Ebenholz, von O. B. Friedrich in Dresden 425
Concertpianino, von R. Ibach & Sohn in Barmen 469
Kleiner Wandſchrank, entworf. von M. Kiebacher in Hamburg 472
Faltſtuhl mit Bronzebeſchlägen etc, 14. Jahrh. (Expos. des amateurs) 516

b. Holzſchnitzwerk und Intarſia.

Füllung von F. Schönthaler 15
Sopraporte, von demſelben 16
Notenpult, von demſelben 18
Thür eines Speiſezimmers, von demſelben . 48
Tafelaufſatz in Holz und Glas, von Lobmeyr & Rudrich 53
Ebenholzcaſſette, von Bat. Gatti in Rom . 123
Geſchnitzter Holzrahmen, von Frullini in Florenz 221
Theil einer Tiſchplatte in Holzmoſaik, von Barni in Siena 225
Geſchnitzte Holzfüllung, v. Frullini in Florenz 236
Käſtchen von Ebenholz, mit vergoldeter Bronze und Email, v. Ratzersdorfer in Wien 248
Rahmen in Gold und Schwarz, von Ch. Ulrich & Co. in Wien 276
Schreibkäſtchen aus dem 16. Jahrh. (Expos. des amateurs) 497

C. Glaswaaren.

Vergl. auch Bronzewaaren u. Holzſchnitzwerk.

Kaiſerſervice: Flaſche, Waſſer- und Weinglas, von J. & L. Lobmeyr in Wien . . . 20
Desgl., Teller und Fruchtſchale 21
Desgl., Deſſertaufſatz und Salatſchüſſel . . 24
Desgl., Zuckerſchale, Champagnerglas u. Senfbecher 25
Venetianiſcher Spiegel, von J. & L. Lobmeyr in Wien 56
Orientaliſcher Spiegel, von denſelben, Faſſung von Hanuſch & Dziedzinski in Wien 57
Vaſe von gravirtem Kryſtallglas, von W. T. Copeland & Sons in Stoke upon Trent 67
Kanne und Pokal, entworfen v. Fr. Schmidt, ausgef. von J. u. L. Lobmeyr . . . 149
Glasplatte mit aufgeätztem Ornament, von Gugnon fils in Paris 151
Garnitur von dunkelgrünem Glas mit Email nach altvenetianiſchen Muſtern, von J. & L. Lobmeyr 153
Service von emaillirtem Kryſtallglas, v. Chriſtophle & Co. in Paris 168
Vaſe in venetianiſchem Aventuringlas . . . 283
Glaeſer und Flaſche von M. Wentzel in Breslau 332, 333
Garnitur von Kryſtallglas, von J. & L. Lobmeyr 368
Glaskrug mit Silberbeſchlag, von denſelben . 372
Glasvaſe auf Bronzefuſs, Entwurf von Th. Hanſen, ausgef. v. J. & L. Lobmeyr 373
Vaſen von opakem Glas, von denſelben . . 395
Vaſe mit Fuſsgeſtell, mit Gold- u. Emailverzierung, von denſelben 411
Kryſtallglaſsflaſchen, von James Green in London 416
Kryſtallſpiegel, in Relief geſchliffen, von Fritz Heckert in Petersdorf 427
Glasteller, dunkelblau u. emaillirt, von J. & L. Lobmeyr 431
Vaſe aus opakem weiſsem Glas, von J. & L. Lobmeyr 467

D. Thonwaaren.

Porzellan, Faiencen, Majoliken etc.

Krug mit Unterteller v. A. Sältzer in Eiſenach 28, 29
Krug, modellirt von M. Krieſs 29
Krüge von F. W. Merkelbach in Grenhauſen 54
Desgleichen, von demſelben 55
Desgleichen, von C. W. Fleiſchmann in Nürnberg 70
Faience-Teller mit Email, von L. Parvillée in Paris 71
Porzellanvaſen, von W. T. Copeland & Sons in Stoke upon Trent 73
Faience-Gefäſse mit Email, von E. Collinot in Paris 75
Majolica-Kamin, von Chr. Seidel & Sohn in Dresden 89
Steinzeugkrüge von A. Sältzer in Eiſenach 102, 103
Faienceſchüſſel und Teller von Geoffroy & Co. in Gien 106
Rococo-Ofen in Majolica, von Chr. Seidel & Sohn in Dresden 109
Porzellanſervice, entw. von A. Hauſer, ausgef. v. Haas & Czizek in Schlaggenwald 115
Thongefäſse von Villeroy & Boch in Mettlach 121
Tiſchplatte, von denſelben 127
Bodenflieſen, von denſelben 141
Faience-Gefäſse, von Th. Deck in Paris . . 143
Steinzeugkrug, von A. Sältzer in Eiſenach . 147
Bodenflieſen, von Rob. Minton Taylor, Fenton, Stoke upon Trent 156
Faiencevaſen, von Geoffroy & Co. in Gien 163
Porzellanvaſen, von Mintons in Stoke upon Trent 176
Schüſſeln, von Villeroy & Boch in Mettlach 177
Verſchiedene Vaſen, von denſelben . . 180 181
Poſtamentöfen, von B. Erndt in Wien . . 196
Kamin in weiſser Glaſur, von demſelben . . 208
Bodenflieſen, von Villeroy & Boch in Mettlach 209 211
Desgleichen, von Mintons in Stoke upon Trent 211
Kanne in türkiſchem Stil, von L. Parvillée in Paris 219

Seite

Ruſſiſche Krüge 239
Vaſe in Limouſiner Art, von Mintons in Stoke upon Trent 243
Türkiſche Krüge 251
Desgleichen 255
Buntglaſirter Kaminofen, von der Thonwaarenfabrik der Magdeburger Bau- und Creditbank 259
Porzellanvaſe, nach Entwurf von A. Hauſer ausgeführt von Haas & Czizek in Schlaggenwald 260
Feldflaſche von Mintons in Stocke upon Trent 265
Steinzeug-Krüge und Leuchter, von H. Doulton & Co. in London 267
Flache Schüſſel, von Mintons in Stoke upon Trent 277
Ruſſiſche Krüge 280
Steinzeugkrüge von H. Doulton & Co. in London 281
Poſtamentofen, von B. Erndt in Wien . . 288
Salzgefäſse, Stil Henri II., von Mintons in Stoke upon Trent 293
Faience-Schüſſel aus Roerſtrand 301
Tafel in Majolica, von Ginori in Doccia . 313
Majolica-Kanne und Unterteller, v. Mintons in Stoke upon Trent 317
Farbig glaſirter Kaminofen aus Roerſtrand . 329
Teller, von Mintons in Stocke upon Trent . 348
Majolicaſchüſſel von Ginori in Doccia . . 385
Candelaber aus Terracotta, von Fr. Naumann in Plottendorf 387
Indiſche Thongefäſse 413
Teller von Mintons in Stoke upon Trent . 419

E. Gewebte Stoffe, Stickereien, Tapeten und Lederarbeiten.

Vergl. auch IV. B. a. Mobiliar.

Atlas, hellgelb mit blauem Muſter, von Ph. Haas & Söhne 26
Desgl., olivenfarbig mit bronzirtem Durchſchuſs, von denſelben 27
Bobbinet- und Spitzenmuſter von M. Faber & Co. 30, 31
Sammetbordure, von Drächsler in Wien . 34
Desgleichen, von demſelben 42
Deckel eines Albums nach Zeichnungen von J. Storck u. F. Laufberger . . . 60
Seidenſtoffbordure, von Ph. Haas & Söhne in Wien 62
Seidenſtoff, dunkelblau m. Gold, v. denſelben 63
Tapete von Hochſtätter & Sohn in Darmſtadt, nach Zeichnung v. F. Fiſchbach 81
Teppich von J. Humphries & Sons in Kidderminſter 105
Spitzenvorhang, von Jacoby & Co. in Nottingham 111

Seite

Damaſttiſchtuch, n. Zeichnung von J. Storck ausgef. v. A. Küfferle & Co. in Wien 119
Teppich, von John Brinton & Co. in Kidderminſter 139
Damaſttiſchdecke, v. Prölſs ſen. ſel. Söhne in Groſs-Schönau 140
Tabouret mit dreifarbigem Sammetbezug, von Ph. Haas & Söhne 157
Muſter aus der Bobbinet- und Spitzenfabrik von Faber & Damböck in Wien . 183
Stickereien zu einem Seſſel, entworf. v. Lieb, ausgef. von Giani in Wien 187
Einbände in Ledermoſaik, von Wunder & Kölbl in Wien 188
Perſiſcher Teppich, dem Original im Münchener Nationalmuſeum nachgewebt von Ph. Haas & Söhne 193
Albumdeckel in Ledermoſaik, von Wunder & Kölbl in Wien 200
Store, entw. v. J. Storck, ausgef. v. Faber & Damböck in Wien 201
Goldſtickereien von Giani in Wien . . . 204
Damaſtdecke, von Prölſs ſen. ſel. Söhne in Groſs-Schönau 205
Teppich, von Schütz & Juel in Wurzen . 217
Tapete, von Balin in Paris 235
Thürbehang, von Roudillon in Paris . . 256
Goldſtickerei auf rothem Sammet, von Giani in Wien 275
Bordure eines Thürvorhangs, Stil Henri II., von Roudillon in Paris 287
Tapete aus dem Kaiſerpavillon, von Giani in Wien 300
Tapete, von Balin in Paris 304
Vorhangsbordure aus dem Kaiſerpavillon, von Giani in Wien 304
Seidenſtoff, auf Papier geſpannt, von Balin in Paris 307
Stickerei von einem Kinderkleid, Oeſterr. Frauenarbeit 311
Tapete, von Balin in Paris 335
Sopha und Stuhl in hellblauem Atlas, von Ph. Haas & Söhne in Wien 352
Portière in hellblauem Atlas, von denſelben 353
Bordure, entworfen von C. Graff, ausgef. v. C. Drächsler in Wien 363
Batiktirter Stoff aus Java 366
Batiktirte Stoffe aus Sumatra 367
Türkiſche Seidenſtickerei 371
Bordure, entworfen von Fr. Fiſchbach, ausgef. von H. Engelhardt in Mannheim 377
Tabouret, Goldſtickerei aus dem Kaukaſus . 382
Seidenſtoff, von Giani in Wien 399
Tapete, von C. Hochſtätter & Sohn in Darmſtadt 400
Japaneſiſche Bettdecke 401
Spitzenbeſatz (Oeſterreichiſche Frauenarbeit) . 443
Teppichbordure aus Kremsmünſter (Expoſition des amateurs) 495

Berichtigungen.

S. 267. Unterſchrift unter der Abbildung lies: Doulton & Co. ſtatt Dalton.
S. 320. Unterſchrift unter der Abbildung lies: König und Feldſcharek ſtatt König und R. Redtenbacher.
S. 445 u. 465. Bei der Unterſchrift iſt zu ſtreichen «entworfen von W. Bäumer«.

WELT-AUSSTELLUNG 1873

Die Eröffnungsfeier.

Bei unfreundlichem Wetter, aber deſshalb nicht mit geringerem Glanz wurde die Wiener Weltausſtellung am 1. Mai 12 Uhr Mittags feierlich eröffnet. Eine wahre Völkerwanderung bewegte ſich ſchon bei dem Morgengrauen durch alle zum Ausſtellungsplatze führenden Straſsen und Gäſschen dem Prater zu. Um 9 Uhr ſtaute ſich der ununterbrochene Wagenzug bereits eine Stunde weit von ſeinem Ziel, am Kärntnerring, und manchen der für einen halben Vormittag zum unfreiwilligen Stillſtande verurtheilten Inhaber der ſtolzen Carroſſen ſah man trotz Regen und Wind den Wagen verlaſſen, um nur das erſehnte Ziel, die Rotunde des Induſtriepalaſtes, noch rechtzeitig zu erreichen.

Tauſende füllten den ungeheuren Raum, — oder vielmehr ſie füllten ihn immer noch nicht, ſo rieſig iſt ſeine Ausdehnung — als pünktlich zur gegebenen Stunde das Zeichen die Ankunft des Herrſchers verkündete. Unter den Klängen der Volkshymne, welche die vereinigten Geſangvereine Wiens anſtimmten, und

von brauſendem Jubelrufe begrüſst, betrat der Kaiſer, die Kronprinzeſſin des deutſchen Reiches am Arm, an der Spitze des von dem Generaldirektor, Baron Schwarz-Senborn geführten Zuges, die prachtvoll geſchmückte Eingangshalle. Ihm folgten der Kronprinz des deutſchen Reiches mit der Kaiſerin, dann der Prinz von Wales, der Kronprinz von Dänemark, der Graf von Flandern, der Kronprinz Rudolph mit dem Prinzen Friedrich Wilhelm, die ſämmtlichen Erzherzöge und Erzherzoginnen, ſowie die übrigen hohen Herren und Damen, dann die Miniſter, die Generalität und eine unüberſehbare Suite anderer Würdenträger. Nachdem der Hof auf der dem Eingange gegenüber befindlichen, mit Blumen reich verzierten Eſtrade angelangt war, begrüſste der Erzherzog Karl Ludwig, als Protector der Ausſtellung, unter Ueberreichung einer die Geſchichte der Ausſtellungsunternehmens ſchildernden Denkſchrift, den Kaiſer mit folgender Anſprache:

„In feſtlicher Stimmung begrüſse ich Eure Majeſtät in dieſen dem friedlichen Fortſchritte geweihten Räumen. Die allerhöchſte Theilnahme Eurer Majeſtät gibt einem Werke den Abſchluſs, das den Blick der Welt auf Oeſterreich lenkt und unſerm Vaterlande die Anerkennung hervorragender Theilnahme an der Förderung von Menſchenwohl durch Unterricht und Arbeit ſichert. Nicht uns, die das Vertrauen Eurer Majeſtät zunächſt zur Durchführung Allerhöchſt ihres Entſchluſſes berufen hat, ziemt es, Richter des eigenen Vollbringens zu ſein. Aber es ſei uns geſtattet, auf die Elemente hinzuweiſen, welche das Werk geſchaffen haben: auf die erhabene Iniative Eurer Majeſtät, auf das zielbewuſste und opferwillige Zuſammenwirken eigener und fremder Volkskraft, auf die ſittliche und ſtaatliche Macht der Arbeit und der Cultur. Dieſe Elemente ſind es, die der Schöpfung Eurer Majeſtät heute ihren innern Werth verleihen und Ehren und Andenken derſelben vererben werden auf die nachlebenden Geſchlechter.

Geruhen Eure Majeſtät den Ausſtellungs-Katalog und die Denkſchrift über die hiſtoriſche Entwicklung der Ausſtellung huldvollſt entgegenzunehmen und die Weltausſtellung des Jahres 1873 für eröffnet zu erklären“.

Der Kaiſer erwiederte hierauf mit weithin vernehmbarer Stimme:

„Mit lebhafter Befriedigung ſehe Ich die Vollendung eines Unternehmens, deſſen Wichtigkeit und Bedeutung Ich im vollſtem Maaſse würdige. Mein Vertrauen in den Patriotismus und die Leiſtungsfähigkeit Meiner Völker, in die Sympathien und die Unterſtützung der uns befreundeten Nationen hat die Entwicklung des groſses Werkes begleitet. Mein kaiſerliches Wohlwollen und Meine dankbare Anerkennung ſind ſeinem Abſchluſſe gewidmet. Ich erkläre die Weltausſtellung des Jahres 1873 für eröffnet.“

Fanfarengeſchmetter, Geſchützdonner und erneuter Jubelruf folgten dieſen Worten. Darauf hielten auch der Miniſterpräſident und der Bürgermeiſter von Wien Anſprachen an den Kaiſer, ihm den Dank im Namen der Völker Oeſterreichs und der Hauptſtadt für die Gründung und Förderung des groſsen Werkes darbringend. Ein Feſtgeſang von Joſef Weilen, nach der Melodie des Siegesliedes aus Händel's „Judas Makkabäus“, von den Geſangvereinen vorgetragen, machte den Beſchluſs der Feier. Die Worte lauteten:

Glocken, klingt und Fahnen, weht
Heut zu feſtlichem Empfang!
Und das Werk, das fertig ſteht,
Grüſse weihender Geſang!

Weite Hallen ſind bereit,
Rings umher grünt Baum an Baum,
Eine Welt von Thätigkeit
Regt ſich ſtolz in dieſem Raum.

Was der Geiſt erſinnt und ſchafft,
Was gebildet Kunſt und Fleiſs,
Herrlich Bild vereinter Kraft,
Ringend nach dem ſchönſten Preis!

Auf, ihr Völker, ſtrömet her
Zu der groſsen Geiſterſchlacht,
Euer Fortſchritt eure Wehr
Und die Bildung eure Macht!

Arbeit iſt der Staaten Grund,
Gleiches Streben macht auch gleich;
Einen Völker-Friedensbund
Feiert heute Oeſterreich. *

Inſchrifttafel vom Jury-Pavillon.

Haupteingang zum Weltausstellungsplatze.

Der Ausstellungsplatz.

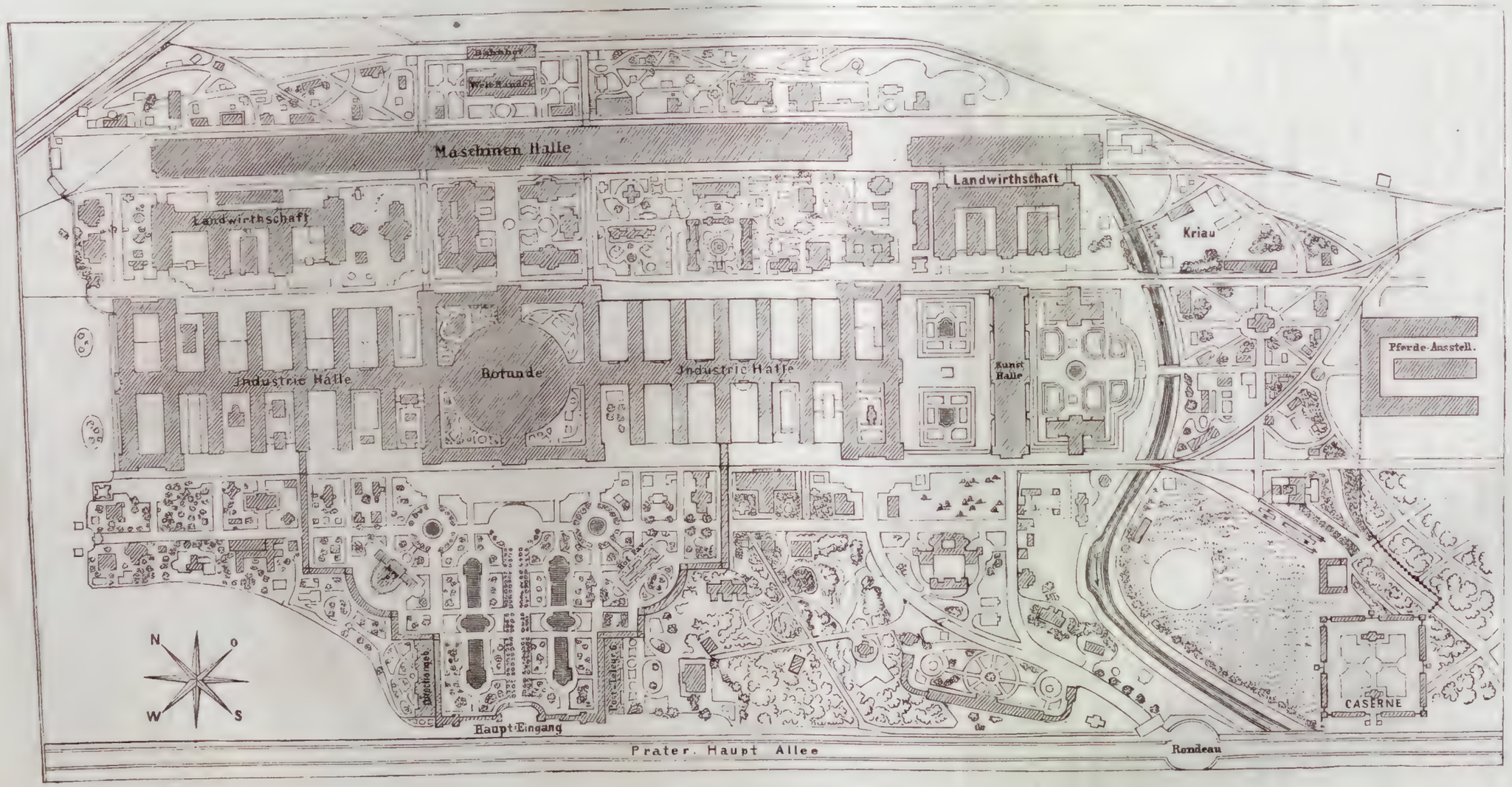
Die fünfte Weltausſtellung iſt alſo eine Thatſache; der vor zwei Jahren feſtgeſetzte Termin ist pünktlich eingehalten worden. Freilich muſsten die Gunſt der Natur und der menſchlichen Mächte ſich in ganz ungewöhnlicher Weiſe verbünden, der Winter muſste ausbleiben, und die Staatsrechenmeiſter muſsten das Motto: „Das Geld iſt nur Chimäre“ acceptiren, damit die Ausſtellung nominell am 1. Mai eröffnet werden konnte; freilich ſcheinen diejenigen Recht zu behalten, welche behaupteten, ſechs, noch dazu von furchtbaren Kriegen und Umwälzungen erfüllte Jahre ſeien eine viel zu kurze Friſt, um ſchon wieder die Völker aufzurufen, ihre Kräfte zu meſſen; freilich ſind für Stadt und Land die Laſten und Opfer ſo real wie die verheiſsenen ſegensreichen Folgen fraglich; aber die Ausſtellung iſt eine Thatſache, und dem Leiter des groſsen Werkes dürfte man es nicht verübeln, falls er an den Schutz eines beſonderen Sternes glauben ſollte.

Wir können es billig dem guten Glauben und dem Geſchmack jedes Ein-

Oſtportal der Induſtriehalle.

zelnen überlaſſen, ob er dieſe allgemeinen Ausſtellungen die neuen olympiſchen Spiele oder wie ſonſt nennen und als ſolche preiſen will, während wir uns auf den Weg begeben, um zunächſt Ort und Stelle in Augenſchein zu nehmen. — So günſtig gelegen war noch kein Ausſtellungsplatz. Einen ſo groſsen Reiz die weiten baumumſäumten Raſenflächen des Hydepark ausübten, aus denen das ungeheure Glashaus Paxton's wie ein Märchenſchloſs emporſtieg: es mangelten doch die unmittelbare Nähe des groſsen Stroms und der Abſchluſs des Geſichtskreiſes durch das Gebirge.

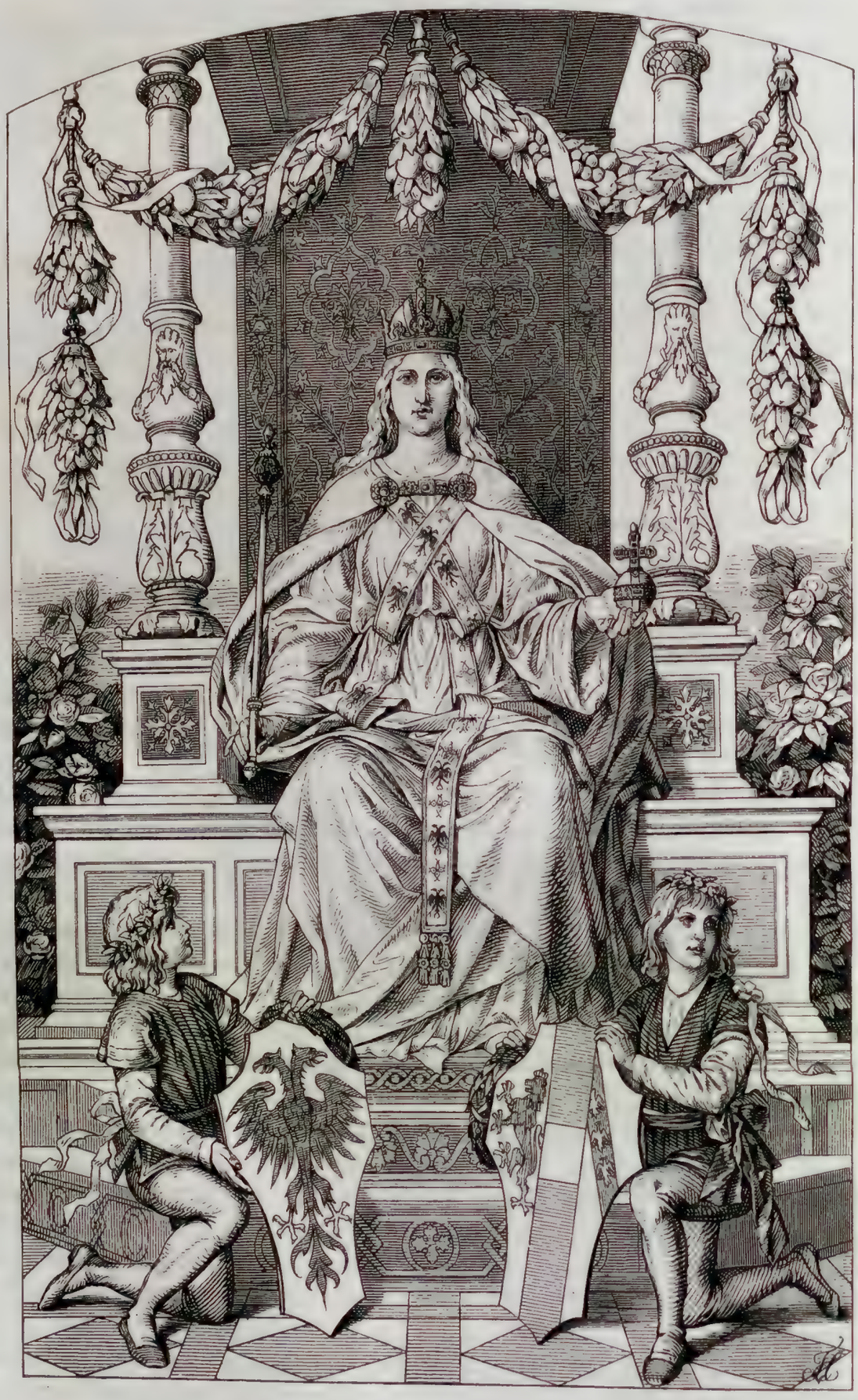
Der altberühmte Prater, der mit friſchem Grün und Blüthenpracht die improviſirte Ausſtellungsſtadt rings umfängt, iſt Zeuge ſo manches groſsen Feſtes und Schauplatz ſo manches ernſten Ereigniſſes geweſen, ſeitdem im Jahre 1766 der „Schätzer der Menſchen“ Jedermann den Park öffnete, welchen zweihundert Jahre zuvor Maximilian II. „für ſeine Jagdluſt“ angekauft hatte, und deſſen Beſuch unter Carl VI. und Maria Thereſia nur der in „Kutſchen“ fahrenden günſtiger ſituirten Minorität geſtattet geweſen war. Vom Prater her rückte 1809 Maſſena und 1848 Windiſchgrätz gegen Wien vor; 1814 wurde dort unter Theilnahme vieler hohen Gäſte ein Volks- und Soldatenfeſt zum Gedächtniſs der Schlacht bei Leipzig begangen; der 29. April 1854 ſah den noch kaum belaubten Wald viele Tauſende



Plan der Weltausstellung.

glühender Blüthen tragen als Huldigung für die junge Kaiſerin; in den erſten Jahren nach 1860 feierte man eben dort am 18. Auguſt, dem Geburtstage des Kaiſers, die Verfaſſung; 1866 lagerten die ſächſiſchen Truppen im Prater; 1868 bezogen ihn die deutſchen Schützen. Immer waren die Spuren der Anweſenheit geladener oder ungeladener Gäſte ſchnell wieder verwiſcht. Diesmal jedoch ſoll es anders ſein. Nicht genug, daſs die Axt unter den Bäumen tüchtig hat aufräumen müſſen, um Platz zu ſchaffen für die zahlloſen groſsen und kleinen Ausſtellungsgebäude, und im Eifer hier und da mehr gethan hat, als ſie eben muſste: der Prater in ſeinen beſuchteſten Theilen hat eine Umwandlung erlebt. Man fand ihn zu wild, zu ungebunden, zu ſtruppig für unſere Zeit und für ein „Feſt der Cultur". Lineal und Richtſcheit, Axt und Walze waren ſeit Jahr und Tag bemüht, die originellen Linien und Furchen gradezurichten und zu ebnen, den üppigen Haarwuchs ſalonmäſsig zu kürzen und zu ordnen. Vornehmlich muſste der „Wurſtelprater" ſich dem Fortſchritte anbequemen, demſelben Fortſchritte, welcher überall die alten beſcheidenen Volkstheater in glänzende Tempel der Muſe Offenbach's verwandelt hat. Es iſt wahr, die Holzhäuſer, in welchen Bier geſchänkt, das Ringelſpiel gedreht oder Rieſen und Miſsgeburten gezeigt wurden, hatten wenig mehr von der „Nettigkeit", die eine vor vierzig Jahren erſchienene Beſchreibung Wiens ihnen nachrühmt, während eben dieſe Eigenſchaft den meiſten ihrer Nachkommen von heute nicht mehr beſtritten werden kann. Aber wird die Zierlichkeit und die bunte Tünche dieſer „Schweizerhäuſer" ſich beſſer und länger gegen den natürlichen Verfall behaupten als dies die ſchlichte Erſcheinung der einſtigen Praterhütten vermochte? Heruntergekommene Eleganz iſt ſicherlich kein erfreulicherer Anblick als anſpruchsloſe Einfachheit. Und dem Weſen nach hat man die entſchieden originellen Praterwirthſchaften nur in gewöhnliche Vorſtadtkneipen umgeſchaffen. Statt der Burſchen in Leinwandjacken oder Hemdärmeln bedienen uns die allbekannten Kellnergeſtalten in ſchäbigem Frack, herabgetretenen Schuhen und mit Servietten, welche zu allem Erdenklichen, leider auch zum Teller- und Gläſerputzen verwendet werden. Vorüber iſt die Zeit, da man ſich ſelbſt den Krug vollzapfen lieſs und auf einen ſchattigen Raſenplatz mitnahm, denn der Raſen darf innerhalb der Grenzen des „regulirten" Praters nicht mehr betreten werden; die Kinder, welchen ſonſt weite grüne Strecken zum Spielen überlaſſen waren, drängen ſich zwiſchen den Tiſchen herum, an welchen die Alten zechen; der ungariſche Soldat darf nicht mehr nach den Klängen der Zigeunerfidel die ſlowakiſche Magd im Tanze ſchwingen, denn das würde ſich nicht ſchicken; die weltbekannten Salami-Männer, welche mit ihrer wälſchen Beweglichkeit und Geſchwätzigkeit von Gruppe zu Gruppe eilten, ihre durſtreizenden Leckerbiſſen auf Papierblättern ſervirend, ſchleichen verſchüchtert umher, und ſeitdem der Wurſtelprater um ſeine Volksthümlichkeit gekommen iſt, heiſst er Volksprater.

Eher verſchmerzen läſst ſich die Moderniſirung jener Partien, welche die Umgebung der ſogenannten Nobelallee bilden. Wären die künſtlichen Hügel und Waſſerfälle, der gewalzte Raſen und die winzigen Büſche hier wie an hundert anderen Orten aus einer Sandſteppe hervorgezaubert worden, ſo würde man den Anlagen ſogar alle Anerkennung zollen; aber wo die Natur ſo viel mehr und



Mittelſtück des Glasfenſters über dem Südeingange der Induſtriehalle.

Kaiserpavillon.

beſſeres gegeben hat, wo ein welliger, üppig bewachſener Boden allen Reiz der Augegend entfaltet und durch jede Lichtung wirkliche blaue Berge — die zum Glück nicht abgetragen werden konnten — herüberblicken, da wollen uns alle Künſte des Landſchaftsgärtners nur als kleinliche Spielerei erſcheinen.

Die Baulichkeiten, welche die Räume zwiſchen Wurſtelprater, Hauptallee und Ausſtellungsplatz bevölkern, können ihren Zuſammenhang mit dem Ausſtellungsunternehmen nicht verleugnen. Alle erdenklichen Stile ſind dabei zur Anwendung gekommen, nur leider oft genug die verſchiedenſten an demſelben Object. Ein Architekt, der ſich an dem Durcheinander nationaler Gebäude verſehen hat, könnte der Schöpfer dieſer „fliegenden Stadt“ ſein mit ihren Walm- und Schweizerdächern, ihren Reminiscenzen an claſſiſche, orientaliſche und barbariſche Ornamentik. Manche von den Anlagen iſt dankbarlichſt zu acceptiren, vor allem das groſse, ſchön eingerichtete Aquarium; andere ſind um ſo bedauerlichere Vorpoſten groſsſtädtiſcher Ausartung, von welcher bisher dieſe grüne Welt freigeblieben war. Da durfte das „Orpheum“, der Tummelplatz der Pariſer Tänzerinnen und Chanſonnetten-Sängerinnen nicht fehlen, und das „Vauxhall“ ſcheint es mit ſeinen Bällen à la Mabile und Cremorngardens noch überbieten zu wollen.

Die mehrerwähnte Hauptallee iſt der ſüdöſtliche der ſieben vom Praterſtern ausgehenden Strahlen. Einſt waren dieſe ſämmtlich Alleen, bei verſchiedenen erinnert heute noch der Name hieran. Die gegen Süden führende Franzensbrückenallee, die ſüdweſtliche Praterſtraſse, ſonſt Jägerzeil (von den Wohnhäuſern des kaiſerlichen Jagdgeſindes), Stadtgutgaſſe, Augartenallee, Nordbahnſtraſse (gegen

Jurypavillon.

Weſten und Norden) ſind gänzlich von Häuſerreihen umſäumt, und nach Nordoſten, gegen den Strom hin, wird bald die neue Donauſtadt ſich ausbreiten, ſo daſs nur noch das ſüdöſtliche Segment für den Wald gerettet iſt. Dort nun, mit der Längenachſe von Weſt-Nordweſt nach Oſt-Südoſt, dehnt ſich der von den Ausſtellungsgebäuden bedeckte Platz aus. Urſprünglich ſollte wohl die Rotunde des Induſtriepalaſtes den Mittelpunkt bilden, allein die hauptſächlich der Landwirthſchaft gewidmeten, umfangreichen Vorwerke gegen Südoſten haben das Gleichgewicht geſtört. Der Kürze halber hat der Sprachgebrauch die Fiction geſchaffen, daſs die Längenachſe genau von Weſt nach Oſt gehe, und wir wollen dem ebenfalls folgen.

Durch den — in dieſem Sinne genommen — ſüdlichen Haupteingang (ſ. die Abbildung, Seite 4) den Platz betretend, ſehen wir uns dem Hauptportal der Induſtriehalle gegenüber. Raſenbeete und Waſſerbecken mit Springbrunnen füllen den geräumigen Vorplatz, bedeckte Galerien ſäumen denſelben ein. Auf halbem Wege erheben ſich, in Lage und Architektur correſpondirend, links der Jurypavillon, rechts der Kaiſerpavillon (ſ. die Abbildungen, S. 9 u. 10), welcher letztere von den Hauptvertretern der Wiener Kunſtinduſtrie mit ihren gediegenſten Leiſtungen ausgeſtattet iſt. An dieſe beiden dominirenden Bauwerke reihen ſich links die Annexe Schwedens, Spaniens, die Druckerei der Neuen freien Preſſe und Erfriſchungslokale aus verſchiedenen Zonen, rechts verſchiedene andere Ableger der Ausſtellung und wieder Reſtaurationen und Kaffeehäuſer, welche uns, an dem ruſſiſchen Kaiſerpavillon und dem Annexe des öſterreichiſchen Lloyd vorüber, zu den in hervorragender Weiſe anziehenden orientaliſchen Anlagen geleiten, dem

Gebäudecomplex des Vicekönigs von Egypten, dem türkifchen Wohnhaus, Bazar und Kaffeehaus, dem perfifchen Haufe, den Buden der Japanefen und endlich zu dem grofsen Leinwandzelte der Blumenausftellung. Jenfeits eines dürftigen Donauarmes, des Heuftadelwaffers, breiten fich dann vorzugsweife landwirthfchaftliche Gebäude aus, dazu die treuen Copien verfchiedener Bauernhäufer, wie das ruffifche, das fiebenbürgifch-fächfifche, das fzekler, das kroatifche, das flavonifche, das vorarlberger u. f. w. (f. den Plan auf S. 6).

Den Mittelpunkt der Induftriehalle bildet die Rotunde, welche von einem, mit ihr vier grofse zwickelförmige Höfe herftellenden, quadratifchen Bau umgeben ift. Den Eingang bezeichnet ein prachtvolles Portal im Stil der römifchen Triumphbogen, gekrönt von einer allegorifchen Gruppe, nach der Skizze von Ferd. Laufberger ausgeführt von Vincenz Pilz. Der flache Bogen, mit welchem das Portal abfchliefst, vermittelt den Uebergang zu den flachen Wölbungen der Halle und zu dem im Aeufseren wenig günftig wirkenden Dach der Rotunde, welches hinter und über dem Portal fich präfentirt. Bei diefem umgekehrten Riefentrichter mit dem doppelten Laternenaufiatz und der vergoldeten und mit imitirten Perlen und Edelfteinen befetzten Krone (f. die Abbildung, S. 13), welche, an fich ein Meifterwerk der Schmiedekunft, an jener Stelle nur eine höchft luxuriöfe Spielerei genannt werden kann, brauchen wir uns nicht aufzuhalten. Uns empfängt eine hohe, mäfsig beleuchtete Vorhalle, die in ihrer Decorirung von aufserordentlicher Wirkung ift. Decke, Wände und Fufsboden find durchweg mit Teppichen und Möbelftoffen bedeckt, welche in der Pracht gefättigter Farben vorzüglich zu dem über der Thüre angebrachten Glasgemälde von C. Geyling nach Laufberger's Kompofition (f. die Abbildung, S. 8) zufammenftimmen. Da das vornehmfte kunftgewerbliche Etabliffement in Oefterreich, Philipp Haas & Söhne, hier feinen Ausftellungsraum gewählt hat und durch feine Arbeiten zugleich zeigt, wie unfer Kunftgewerbe beftrebt ift, die Vorbilder aus alten Zeiten und Ländern für die Gegenwart fruchtbar zu machen, wäre in der That eine paffendere Verwendung diefer Vorhalle des Induftriepalaftes nicht zu denken gewefen.

Stufen führen von da in die von fanftem Licht erfüllte Rotunde (Abbildung folgt auf S. 33). Die meiften Erbauer von Ausftellungspaläften in Hallenform waren darauf bedacht, derartige Haupt- und Mittelpunkte (wenn auch das letztere nur in bildlichem Sinne) zu fchaffen und diefelben über das Niveau zu erheben. Ein derartig erhöhter Standpunkt, überdies betont durch wefentlich monumentale Ausftellungsgegenftände, gewährte Ueber- und Durchblicke, man fah in die bunte Welt der einzelnen Schiffe hinab, man vermochte fich im Grofsen zu orientiren. Hier ift das Verhältnifs umgekehrt, die Sohle der Rotunde ift beträchtlich tiefer als die der Ausftellungsgalerien gelegt worden, wozu man fich genöthigt fah, um die Höhe des inneren Raumes in Verhältnifs zur Weite deffelben zu bringen. Diefe Rotunde ift bekanntlich ein Wunderwerk der Conftruction. Die das Dach tragenden, aus Eifenplatten zufammengefetzten Pfeiler wurden etagenweife gehoben, fo dafs das zuerft fertiggefchmiedete Stück eines jeden jetzt das oberfte Stück bildet. Ein Gerüft beftand nur für den Ring der Laterne, welcher durch die Radialfparren mit dem Pfeilerkranz in Verbindung gebracht wurde. Die innere Decoration des Daches mit Streifen farbig bedruckter Jute giebt dem Ganzen den Charakter des Zeltes.

Vergoldetes Eisengitter aus der Rotunde.

Krone vom Dache der Rotunde.

Die Rotunde ift „internationaler Ausftellungsraum“ und hat als folcher leider einem wahren Jahrmarkt von Ausftellungskäften, Pyramiden, Modellen und Reftaurationen zum Stelldichein dienen müffen. Ihre ganze Wirkung wurde durch diefes Chaos zerftört. Rechts und links erftrecken fich die Hauptfchiffe, jedes von fünf Quergalerien („Gräten“) durchfchnitten und in ein durch Kuppeln ausgezeichnetes Oblongum mündend. Zum Theil find auch die Höfe zwifchen den Galerien eingedeckt und den nächftliegenden Ländern zugewiefen worden. Für die Raumvertheilung wurde mit praktifchem Sinne die geographifche Lage der Länder beobachtet. Das öftliche Schiff beginnt mit Oefterreich, an welches fich Ungarn, Rufsland, Griechenland, die Türkei, China, Perfien, Rumänien, Tunis, Japan anfchliefsen; die weftliche Hälfte haben inne: das Deutfche Reich, die Niederlande, die fkandinavifchen Länder, die Schweiz, Italien, Frankreich, Portugal, Spanien,

Eifengitter vom Jurypavillon.

Grofsbritannien nebft feinen Kolonien, die amerikanifchen Reiche. Leider ift faft durchweg die fchöne, freundliche Wirkung des Hallenbaues durch coloffale, den Durchblick abfchneidende Aufbaue zur gröfsern Ehre der Schafwollinduftrie, der Liqueurfabrikation und dergl. mehr ftark beeinträchtigt worden.

Diefelbe Anordnung der Länder wurde auch für die landwirthfchaftliche und die Mafchinenabtheilung beibehalten, wenn auch die Verfchiedenheit des Raumbedarfs hier Verfchiebungen nöthig machte. So mufste Deutfchland der öftlichen Agriculturhalle zugetheilt werden. Die Mafchinenhalle, das äufserfte Ausftellungsgebäude gegen Norden, läuft parallel mit der Induftriehalle und hat beinahe die gleiche Längenausdehnung. Der von diefen beiden gegen Norden und Süden und von den beiden Agriculturhallen gegen Often und Weften abgegrenzte Raum ift mit einer fehr bunten und leider auch fehr gedrängten Menge von Annexen verfchiedener Länder, Gebäuden für Bergwerksproducte, für additionelle Ausftellungen, von Bauernhöfen und Wirthshäufern angefüllt.

In der Längenachfe der Induftriehalle gegen Often finden wir endlich noch, getrennt von derfelben durch eine Gartenanlage, in deren Mitte fich eine Kopie des Achmedbrunnens in Stambul erhebt, die Kunfthalle (f. den Plan). In der vollen Breite der Induftriehalle von Norden nach Süden fich ausdehnend, befteht fie aus einem internationalen Mittelfaal, an welchen gegen Süden die Abtheilungen für Oefterreich, Ungarn und Deutfchland, gegen Norden die franzöfifche, englifche, fchweizerifche, niederländifche fich anreihen. Um Italien und die nordifchen Länder unterbringen zu können, mufsten zwei urfprünglich für die Ausftellung alter Kunftwerke aus Mufeen und Privatfammlungen beftimmte Anbauten zum gröfsten Theil noch für die Kunft der Gegenwart in Befchlag genommen werden.

Der gefammte Ausftellungsplatz hat einen Flächenraum von $2\frac{1}{3}$ Mill. Quadratmetern. Die architektonifchen Pläne rühren von den Architekten Hafenauer, Gugitz, Korompay, Hinträger, Weber her, welchen zugleich die Bauleitung oblag. Die Idee zur Rotunde ift von Scott Ruffel, die Berechnungen und Detailconftructionen wurden von dem Oberingenieur Heinrich Schmidt*) ausgearbeitet und in Harkort's Eifenwerk ausgeführt. Die Entwürfe zur Decoration des Hauptgebäudes und des Kaiserpavillons machte Prof. Storck, der fich jedoch in Folge principieller Differenzen vor Beendigung des Werkes zurückzog.

Die Längen- und Breitenverhältniffe der Hauptgebäude find in Metern: Induftriehalle 905 und 205, Mafchinenhalle 990 und 80, Kunfthalle 232 und 50. Das Hauptfchiff hat 25 Mtr. Breite, die Querfchiffe haben 15 Mtr. Breite bei 75 Mtr. Länge, die Rotunde einen Durchmeffer von 102 und eine Höhe von 79 Mtr.

Br. Bucher.

*) Vergl. deffen Mittheilungen im 8. Hefte des XXV. Jahrganges der Zeitfchrift d. Oesterr. Ingenieur- und Architekten-Vereins, S. 137. ff.

Füllung von F. Schönthaler.

Die Ausstellungsbauten.

Die Architektur hat ſich auf dreierlei Art an dem Wiener Ausſtellungswerke betheiligt: in der Sammlung von Plänen und Modellen, welche in den Räumen der Kunſthalle und zum Theil in der Rotunde aufgeſtellt ſind, entrollt ſich uns ein umfaſſendes Bild von dem architektoniſchen Schaffen der Gegenwart; weite Ausblicke auf die Baukunſt der Vergangenheit und in die bunte Mannichfaltigkeit nationaler Stylweiſen gewährt ſodann die kleine Weltſtadt von Bauernhäuſern, Pavillons, Kiosken, Brunnen und Heiligthümern, welche rings durch den Park verſtreut iſt und namentlich im Gebiete der orientaliſchen Architektur viel auſserordentlich Schönes und Lehrreiches bietet; endlich iſt es die glänzende architektoniſche Improviſation der Hauptgebäude ſelbſt, welche unſer Intereſſe in Anſpruch nimmt, — und von dieſer ſoll hier zunächſt die Rede ſein.

Eine Improviſation iſt es, und inſofern allerdings von vornherein das Gegentheil deſſen, was die Architektur, dieſe Mutterkunſt alles Monumentalen, in erſter Linie zu leiſten berufen iſt; aber zugleich eine Schöpfung, die uns durch die Würde ihrer Erſcheinung, durch die feierliche Groſsartigkeit ihrer architektoniſchen Prologe den ephemeren Charakter der ganzen Schauſtellung vergeſſen machen kann: eine Verbindung von Vorübergehendem und Bleibendem, eine Umhüllung des Modernſten, das von dem Gebote der Nützlichkeit aus dem ſpröden Eiſenſtoff der Conſtruction erzeugt worden, mit den Formen einer altehrwürdigen Triumphal-Baukunſt.

Bei ihrem Entſtehen hielten die Weltausſtellungen, dieſe charakteriſtiſchen Lebensäuſserungen der Gegenwart, auch in ihrer äuſseren Erſcheinung das eigenthümliche Gepräge der Neuzeit feſt. Das Eiſen-Glashaus war die erſte Form der Weltausſtellungs-Architektur. England iſt ſeine Geburtsſtätte; die Kryſtallpaläſte von Sydenham und München ſind ſeine Hauptbeiſpiele. Ein Stolz der Mechanik, ein allumfaſſender Mikrokosmus, kühn, licht und freundlich in ſeiner Erſcheinung, iſt dieſe erſte Form des Ausſtellungsgebäudes ein treues Spiegelbild der menſchenfreundlichen Gedanken, welche jene erſten friedlichen Wettkämpfe der Nationen in's Leben riefen.

In Frankreich, und zwar ſchon bei der Ausſtellung des Jahres 1855, nahm das Ausſtellungsweſen einen ſtark egoiſtiſchen Charakter an, zugleich aber machte ſich ein Zug zu künſtleriſcher und monumentaler Umgeſtaltung des Paxton'ſchen Eiſen-Glaspalaſtes geltend. So entſtand der Ausſtellungsbau der Champs Elyſées von Vieile, ein in ſeinen Umfaſſungswänden aus Werkſteinen aufgeführtes Ge-

Sopraporte von F. Schönthaler.

bäude, das nur in den Bedachungen der modernen Eiſen-Conſtruction Raum lieſs und in deſſen geſchwungenen Dächern, welche unterwärts aus Zink, oberwärts aus Glas hergeſtellt ſind, die traditionellen Formen der franzöſiſchen Architektur ſich in charakteriſtiſcher Weiſe geltend machen.

Der Ausſtellungspalaſt des Jahres 1867, das groſse Welt-Ei des Champ de Mars, brachte keinen weiteren Fortſchritt auf dieſer Bahn. Nur das Eine muſs als ein ſchöner, theoretiſch genommen wahrhaft genialer Gedanke ſtets anerkannt bleiben, daſs die Franzoſen damals durch die concentriſche Anordnung der Arbeitsgruppen, vom Rohproduct angefangen bis zur Kunſt, dieſer letzteren die ihr im Geſammtgebiete der menſchlichen Thätigkeit gebührende centrale Stellung auch räumlich angewieſen hatten. Die Kunſt, als die höchſte Blüthe der Civiliſation, im Herzen der ganzen Anlage: das war das Neue und unübertrefflich Gute in der Dispoſition des Weltausſtellungsgebäudes von 1867. Architektoniſch bedeutend war freilich ſonſt dieſe Anlage nicht; ſie hatte überhaupt weniger praktiſchen als idealen Werth; es lag ihr mehr eine doctrinäre Abſtraction als ein eigentlich künſtleriſcher Gedanke zu Grunde, und das Aeuſsere vollends erhob ſich nicht über den Eindruck unzählbarer, kreisförmig neben einander geordneter Welt-Jahrmarktsbuden*).

*) Den vielen nachträglichen Verhimmelungen der Pariſer Anlage gegenüber mag es nicht überflüſſig ſein, hier an das Urtheil eines franzöſiſchen Autors über den Ausſtellungspalaſt von 1867 zu erinnern: „Palais? Est-ce bien le nom qu'il faut donner à cette vaste construction qui enferme dans son enceinte les plus nombreuses créations de l'art et de l'industrie qui aient jamais été rassemblées dans un même lieu? Non, si ce mot de palais implique nécessairement l'idée de la beauté, de l'élégance ou de la majesté. Elle n'est ni belle, ni élégante, ni même grandiose, cette masse faite de fer et de briques, dont le regard ne saurait embrasser l'ensemble; elle est lourde, elle est basse, elle est vulgaire.“ Kaempfen, Paris Guide, II, 2007.

Diadem von Köchert & Sohn in Wien nach Entwurf von Th. v. Hanſen.

Ohrring und Collier von Köchert & Sohn in Wien nach Entwurf von Th. v. Hanſen.

Welche Stellung nimmt nun unſer Weltausſtellungs-Palaſt, zunächſt im Ganzen und Groſsen angeſehen, zu den geſchilderten Vorgängern ein? Es läſst ſich in der Geſammtanlage kein gröſserer Gegenſatz denken, als der Wiener Ausſtellungsraum gegenüber dem letzten Pariſer ihn darbietet. Statt des geſchloſſenen Oblongums mit ſeiner ſtreng normalen Circulation finden wir hier ein vielgliedriges, mannigfach bewegliches Ganzes, die ſchärfſte Trennung von Maſchinenweſen und Ackerbau, von Induſtrie und Kunſt, und innerhalb der vereinzelt ſtehenden Gebäude, welche dieſen Hauptarten der Production gewidmet ſind, wieder eine ſtrenge Sonderung der Staaten und Nationalitäten. Theoretiſch betrachtet, iſt dieſe Zerklüftung zweifellos ein Rückſchritt, die iſolirte Lage der Kunſthalle beſonders, fern abſeits an den ſtillen Ufern des Heuſtadelwaſſers, zum wenigſten keine Bequemlichkeit für den Kunſtfreund. Andererſeits wollen wir uns freilich auch den praktiſchen Vorzügen nicht verſchlieſsen, welche das bekanntlich einem Projekte des verſtorbenen van der Nüll entlehnte „Fiſchgräten-Syſtem“ namentlich für die bequeme Inſtallation der Ausſtellungs-Gegenſtände und für eine ſehr ausgiebige Erweiterung der Räumlichkeiten darbietet.

Notenpult des Wiener Männer-Geſang-Vereins in Ebenholz, Elfenbein und Bronze, von F. Schönthaler in Wien.

Doch auf dieſen und anderen praktiſchen Dingen beruht die Eigenthümlichkeit der Wiener Ausſtellungsbauten nicht. Ihr Charakter, ihr Vorzug iſt künſtleriſcher Art; daſs der leitende Architekt der Wiener Ausſtellung, daſs Haſenauer und ſeine tüchtigen Genoſſen Gugitz, Korompay, Storck, Feldſcharek, Weber, Graff oder wer ſonſt noch an der architektoniſchen Ausſtattung des Ganzen Antheil hat — daſs ſie dem Werke den Stempel heiterer Schönheit und impoſanter Gröſse aufzudrücken verſtanden haben, darin erblicken

wir die höchſte und für uns erfreulichſte Eigenſchaft, durch welche ſich das groſse Wiener Unternehmen auszeichnet.

Allerdings hat den Kern des Ganzen wieder der engliſche Geiſt geſchaffen. Die Rotunde, die Conception Scott-Ruffel's, iſt in ihrer alles bisher Dageweſene kühn überflügelnden Groſsartigkeit eine Leiſtung, die vor Allem als Rieſenwerk der Eiſenconſtruction und Technik Bewunderung verdient und als ein für ſich beſtehendes Ganzes gewürdigt werden will. Die Verbindung dieſes Einheitlichen mit dem vielgetheilten, polypenartig beweglichen Fiſchgräten-Syſtem, die künſtleriſche Löſung der damit gegebenen Widerſprüche, die Erfindung einer Architekturform, die auf den Rieſenbau im Innern ſchon gleich am Eingange vorbereitet: das war die Aufgabe, welche dem Architekten der Weltausſtellung geſtellt war, und er hat ſie in überraſchend glücklicher Weiſe gelöſt.

Den Centralraum der Rotunde läſst er durch mächtige Arcaden auf ſchlanken Säulen mit aufgeſetztem Gebälkſtück ſich gegen die Seitenſchiffe öffnen. Der ſtolze Rhythmus dieſer Arcaden durchtönt wie ein ernſtes Mahnwort der Architektur die luftigen, reizvoll geſchmückten Hallen. Nicht minder gewaltig ſtellen ſich die Portalbauten dar mit ihren tief einſpringenden, gleichſam zum Eintritt einladenden Niſchen, ihren ſegmentförmigen, den Dächern des Induſtriepalaſtes entſprechenden Abſchlüſſen und den Paaren römiſcher Säulen, die, auf hohe Sockel geſtellt, zu beiden Seiten die weitausladenden Gebälke ſtützen. Das ſüdliche Eingangs-Portal, der Haupt-Eingang in den Induſtriepalaſt, hat die Grundform eines römiſchen Triumphbogens, an deſſen Attika wieder jene Segmentform der Dachabſchlüſſe decorativ zu Tage tritt, und der ſich in einem groſsen, tonnengewölbten und caſſettirten Durchgange gegen die Vorhalle der Rotunde öffnet. Von den beiden Portalen der Schmalſeiten haben wir das öſtliche auf Seite 5 abgebildet. Die Eckpunkte der Anlage ſind durch etwas gedrückt erſcheinende Pavillons mit breiten Kuppeldächern im Louvreſtyl markirt, welche an der Hauptfronte mittelſt luftiger Arcadenhallen in Verbindung ſtehen. Das Motiv der groſsen Arcaden des Innern wiederholt ſich hier im Kleinen, und beſonders in ihrer Anlehnung an die groſsartigen Formen des Triumphal-Thores bilden dieſe zierlichen, rechts und links verlaufenden Bogengänge einen der anmuthigſten Züge in der Geſtaltung des Aeuſsern. —

Die Formenſprache, deren ſich die Urheber der Ausſtellungsbauten bedient haben, iſt kein reines Idiom; wo ſpräche man heutigentags auch noch ein ſolches? Aber ein allen gemeinſamer Grundcharakter läſst ſich doch gleich erkennen: es iſt der der Spätrenaiſſance von zum Theil italieniſcher, vorwiegend aber franzöſiſcher Färbung.

Man weiſs, daſs verwandte Tendenzen ſich in letzter Zeit in Wien, wie anderwärts, häufig Geltung verſchafft haben. Neben der ſtrengen helleniſchen und der neuerdings auf den Schild gehobenen deutſchen Renaiſſance findet die Baukunſt der Barockzeit, namentlich in unſern groſsen Zinshäuſern und Paläſten, ſtets wachſenden Raum und Anklang. Daſs die Bauten jener lange ſo verächtlich angeſehenen „Zopfzeit“ jetzt von Praktikern wie von Theoretikern wieder eifrig ſtudirt und in ihrer hiſtoriſchen und künſtleriſchen Bedeutung gewürdigt werden, iſt nur ein Beweis mehr für die Rückkehr des „Geſchmackes“ zu den Anſchau-

Kaiſerſervice; Flaſche, Waſſer- und Weinglas, von Lobmeyr in Wien.

Kaiſerſervice; Teller und Fruchtſchale, von Lobmeyr in Wien.

ungen unſerer Altvordern mit Haarbeutel und Allonge-Perrücke. Und es wäre nicht ſchwer, auch auf den Gebieten der Plaſtik und Malerei, ſowie in den verſchiedenſten Zweigen der gewerblichen Künſte das Vorhandenſein analoger Beſtrebungen aufzuweiſen, deren Ziele man im Einzelnen verwerflich finden mag, deren Exiſtenz jedoch eine unabweisbare Thatſache iſt.

Um bei der Architektur ſtehen zu bleiben: ſo hat die Schule und hat jede puriſtiſche Baugeſinnung zweifellos ganz Recht, ſich dieſen Tendenzen gegenüber ablehnend zu verhalten. Man gebe der Spät-Renaiſſance die Herrſchaft über die Bildung der architektoniſchen Jugend in die Hand, und wir werden in kürzeſter Friſt bei der abſoluten Rohheit und völligen Entnationaliſirung angelangt ſein! Anders iſt die Sache, wenn man die ſpecielle Aufgabe in's Auge faſst, welche dem Architekten unſerer Weltausſtellungsbauten geſtellt war. Hier, bei der Geſtaltung von Räumen, die dem Geiſte der ganzen Menſchheit und dem Triumphe der Arbeit geweiht ſind, hier galt es, Maſſen von gewaltiger Ausdehnung ſchnell in ein architektoniſches Feſtgewand zu hüllen, welches den Eindruck weltmänniſcher Eleganz und würdiger Pracht ausüben und zugleich den freundlichen Parkanlagen und landſchaftlichen Umgebungen ſich heiter und gefällig anſchmiegen ſollte. Und gerade für die Löſung dieſer Aufgabe beſitzt der gewählte Styl in der grandioſen Rhythmik ſeiner auf römiſcher Grundlage beruhenden Maſſengliederung, in den kuppelförmigen, ſchön geſchwungenen Dachabſchlüſſen und in ſeiner zwar ſpielenden und äuſserlichen, aber deſshalb nicht minder anmuthigen Ornamentik Eigenſchaften, wie ſie kaum irgendwo ſonſt ſich günſtiger beiſammen finden laſſen. Der geſchickte Anſchluſs an das Beſtehende, allgemein Verſtändliche und Gefällige war wenigſtens in dieſem Falle gewiſs richtiger als ein etwaiger Verſuch, etwas ganz Abſonderliches, Neues oder Nationales zu ſchaffen, wie es uns z. B. in den unglückſeligen deutſchen Annexen und Pavillons zur allgemeinen Verwunderung dargeboten wird. Wer von dieſen kleinlichen, halb im Vogelbauer-, halb im Faſsbinderſtyl gehaltenen, barbariſch bemalten Holzſchuppen der Architekten Kyllmann und Heyden zu den Hauptbauten des Ausſtellungsraumes emporſchaut, wird zugeben müſſen, daſs er hier — bei manchem Zopfigen und Flüchtigen im Detail — denn doch eine wirkliche Architektur vor ſich hat, die ſich vor der Welt ſehen laſſen kann.

Zum Einzelnen übergehend, werfen wir zunächſt einen Blick auf die zierlichen gedeckten Gänge, welche das Eingangs-Portal an der Haupt-Allee mit den Ausſtellungsbauten in Verbindung ſetzen. Dies ſind — im geraden Gegenſatze gegen jene Anlagen der Berliner Architekten — wahre Muſter eines an das Material ſtrenge gebundenen und doch künſtleriſch veredelten Holzbauſtyles. Beſonders gelungen, abgeſehen von dem etwas überreich verzierten Haupteingange, finden wir die Eckpavillons und die dreigetheilten Durchfahrten der „Avenue Eliſabeth“.

Der Urheber dieſer Holzbauten, Herr Architekt Gugitz, hat auch an dem Bau des Kaiſer-Pavillons das Hauptverdienſt. Wie bereits bemerkt, haben die erſten Firmen der Wiener Kunſtinduſtrie ſich vereinigt, um dieſe für den kaiſerlichen Hof beſtimmten Räume mit den Koſtbarkeiten ihrer Production zu ſchmücken. Das architektoniſche Gehäuſe iſt des prächtigen Inhalts würdig. Es ſtellt ſich

als ein einſtöckiger Bau mit erhöhter Mittelhalle und niedrigen Eck-Pavillons dar, welche, wie der Mittelbau, flach gewölbte, mit Sculpturen geſchmückte Louvre-Dächer tragen. Die ſchräg gegen das Süd-Portal des Induſtrie-Palaſtes gekehrte Vorderſeite iſt im Ganzen einfach gehalten; nur den Mittelbau zeichnet ein vierſäuliger korinthiſcher Porticus aus. Reicher und gefälliger, dem Charakter des Garten-Pavillons entſprechend, iſt die Architektur der Rückſeite. Hier tritt an Stelle des Porticus eine tiefe, von vorſpringenden Wandpfeilern mit Säulenvorlagen eingefaſste Vorhalle, an welche links und rechts Loggien, von gekuppelten toscaniſchen Säulen geſtützt, ſich anſchlieſsen. Durch dieſe Loggiengänge gelangt man aus der Vorhalle links in die Salons der Erzherzoge und Erzherzoginnen, rechts in die für die Suite beſtimmten Gemächer, während der Haupteingang direct in den groſsen Mittelſaal und von dort in die anſtoſsenden Salons des Kaiſers und der Kaiſerin führt. Das ſatte Roth der Hallenwände mit ihren mattgelben Pilaſtern belebt den freundlichen Anblick des Gebäudes von der Gartenſeite noch mehr. In der Mittelhalle, deren Fuſsboden ein etwas zu helles und buntes Glasmoſaik von Salviati ziert, ſind die Wände oben von einem in pompejaniſchem Styl ausgeführten Frieſe umzogen. Die Decke ſchmückt ein allegoriſches Gemälde von Karl Schönbrunner, das zwar nicht uneingeſchränktes Lob verdient, aber dem geſpreizten, fleckig und branſtig colorirten Bilde von Boutibonne an der Decke des Hauptſaales weit überlegen iſt. Das Deckengemälde im Salon der Kaiſerin und die reizenden Grottesken an den Thüren dieſes Gemaches rühren von Profeſſor Sturm her.

Die decorative Ausſtattung und Einrichtung ſämmtlicher Räume iſt von Profeſſor Joſef Storck entworfen; Giani, Haas, Lobmeyr, Faber und Damböck, Paulik und Schröffel, Bühlmayer, Iſella, Franzini, Vanni und Andere haben in der Ausführung der koſtbaren Gewebe, Möbel, Kamine und Prachtgeräthe mit einander gewetteifert und ein Enſemble von ſo ſtylvoller und gediegener Pracht geſchaffen, wie es wohl kaum jemals in neuerer Zeit für einen vorübergehenden Zweck in dieſer Vollendung hergeſtellt worden iſt. Wir überlaſſen die Würdigung des Einzelnen unſerm Berichterſtatter über die Kunſtinduſtrie, glauben aber demſelben nicht vorzugreifen, wenn wir den bedeutenden Aufſchwung, den das öſterreichiſche Kunſtgewerbe in den letzten Jahren genommen hat, ſchon nach dieſen dem Kaiſerſalon gewidmeten Arbeiten mit Freude conſtatiren.

Das Gegenſtück zu dem Kaiſer-Pavillon bildet der Jury-Pavillon, ein Werk des Architekten Feldſcharek, der auch bei manchen der übrigen Ausſtellungsbauten dem Chef-Architekten zur Seite ſtand und in dem zierlichen Bau, der den Sitzungen der Preisrichter gewidmet war, eine ſchöne Probe ſeines Talents abgelegt hat. Die Geſammt-Dispoſition iſt der des Kaiſer-Pavillons verwandt, nur daſs der Mittelbau, der den groſsen Verſammlungsſaal umfaſst, beim Jury-Pavillon zweiſtöckig angelegt iſt und die offenen Säulengänge, welche hier wie dort die Rückſeite beleben, ſich auch um den halbrunden Abſchluſs des Saalbaues herumziehen. Die Dächer haben, dem ſchlichteren Charakter des Ganzen angemeſſen, die geſtutzte Pyramidenform. Unter den mit Maſs und feinem Geſchmack angewendeten Ornament finden beſonders die ſchönen Eiſengitter der Portale (ſ. die

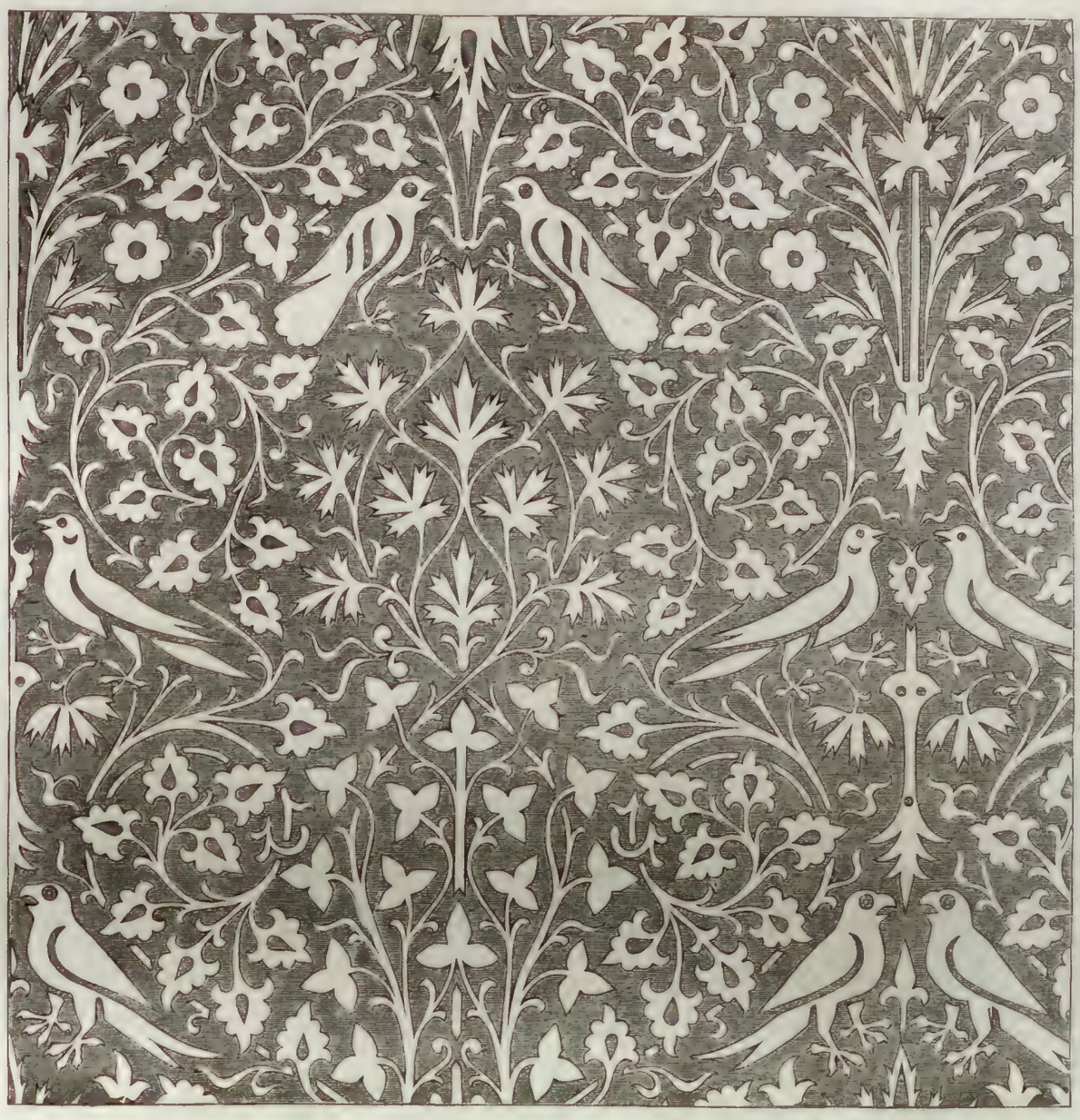
Kaiferfervice; Detertauffatz und Salatfchüffel, von Lobmeyr in Wien.

Kaiferfervice; Zuckerfchale, Champagnerglas und Senfbecher, von Lobmeyr in Wien.

Atlas, hellgelb mit hellblauem Muſter, von Phil. Haas & Söhne in Wien.

Abbildung, S. 13) und die theils in Stuck ausgeführten, theils in ſchlichtem Grau und Braun gemalten Details der Decke des Hauptſaales hervorzuheben.

Auf die Architektur der Kunſthalle hat Haſenauer wohl mit Abſicht am wenigſten Kunſt verwendet. Während ſich die beiden im rechten Winkel vorgeſchobenen Pavillons (der Amateurs und der Muſeen, ihrer urſprünglichen Beſtimmung nach) ſtattlicher Säulenvorhallen und hoher Freitreppen erfreuen und während ſich dadurch im Rücken des Hauptgebäudes ein von Ferſtel's reich geſchmücktem Ziegel-Portal von Oſten her zugänglicher „Kunſthof" bildet, iſt die weſtliche Fronte des Kunſtausſtellungsgebäudes nüchtern und faſt ganz ſchmucklos gehalten. Lang und niedrig ziehen ſich die durch groſse Fenſter und eine



Atlas, olivenfarbig mit broncirtem Durchſchuſs, von Phil. Haas & Söhne in Wien.

Reihe ſchlichter Pilaſter gegliederten Mauern hin, und weder die Pfeilerhalle des Mittelbaues noch die abſchlieſsenden Quertracte mit den Seitenportalen bringen irgend ein bedeutſames künſtleriſches Element in die etwas langweilig dreinſchauende Maſſe. Um ſo mehr Studium und Berechnung iſt auf das Innere verwendet. Die Anlage der Räumlichkeiten in Bezug auf Gröſsenverhältniſſe und Licht-Dispoſition iſt das Reſultat eingehender vergleichender Studien und Experimente. Was wir hier vor uns haben, wird beim Neubau der kaiſerlichen Gemäldegalerie, deren Fundamente bereits aus dem Boden hervorſteigen, in allem Weſentlichen übereinſtimmend zur Ausführung gelangen. Der Bau der Kunſthalle hat inſofern ſchon als ſolcher für Wien eine mehr als vorübergehende Bedeutung, und es wäre ſehr zu wünſchen, daſs die Erfahrungen, die man bei der Generalprobe auf dem Weltausſtellungsplatze macht, noch für die „Feſt“-Aufführung vor dem Burgthor verwerthet werden könnten. Ohne uns in techniſche Detailfragen einlaſſen zu wollen, darf doch ſo viel wohl ſchon jetzt conſtatirt

werden, dafs das Oberlicht auch in der hier vorliegenden, mit aller Sorgfalt abgewogenen Conſtruction dem Seitenlicht in jeder Hinſicht nachzuſtellen iſt.

Das Seitenlicht bleibt nun einmal das natürliche Licht für Innenräume, das Licht, bei dem die meiſten Bilder gemalt, auf das ſie geſtimmt ſind. Alſo, je mehr Räume mit Seitenlicht, deſto beſſer die Galerie! Oberlichträume dagegen nur ausnahmsweiſe für Bilder gröſsten Formates und ſolche, die als Decorationen von Prachtſälen gedacht, mehr auf das Zuſammengehen mit der Archi-

Teller zu dem Kruge von Sältzer in Eiſenach auf S. 29.

tektur als auf eine ſpecielle Bildwirkung berechnet ſind! Legt man dieſen Mafsſtab an die Gemäldeſammlung der Kunſthalle an, ſo ergibt ſich, dafs hier viel zu viel Oberlichtſäle und zu wenig Räume mit Seitenlicht vorhanden ſind. Die umfangreichen Hiſtorienbilder laſſen ſich zählen — das konnte man im voraus wiſſen — dagegen ſind Genrebilder, Landſchaften und andere Cabinetſtücke, wie gewöhnlich, zu Hunderten da, die nun wohl oder übel in das groſse Treibhaus hinein müſſen, in deſſen proſaiſch gleichmäſsigem und doch zerſtreuend wirkendem Licht ſie rettungslos zu Grunde gehen. Wohlthuend und überſichtlich, ein förderndes Element künſtleriſcher Bildung iſt eine Gemäldeſammlung nur dann, wenn ſie das Gleichartige und harmoniſch Zuſammenſtimmende in beſchränktem Raume darbietet, wie dies z. B. Schinkel's claſſiſche Berliner

Krug, hellweifse Thonfarbe mit Blau, Roth und etwas Schwarz, von Sältzer in Eifenach.

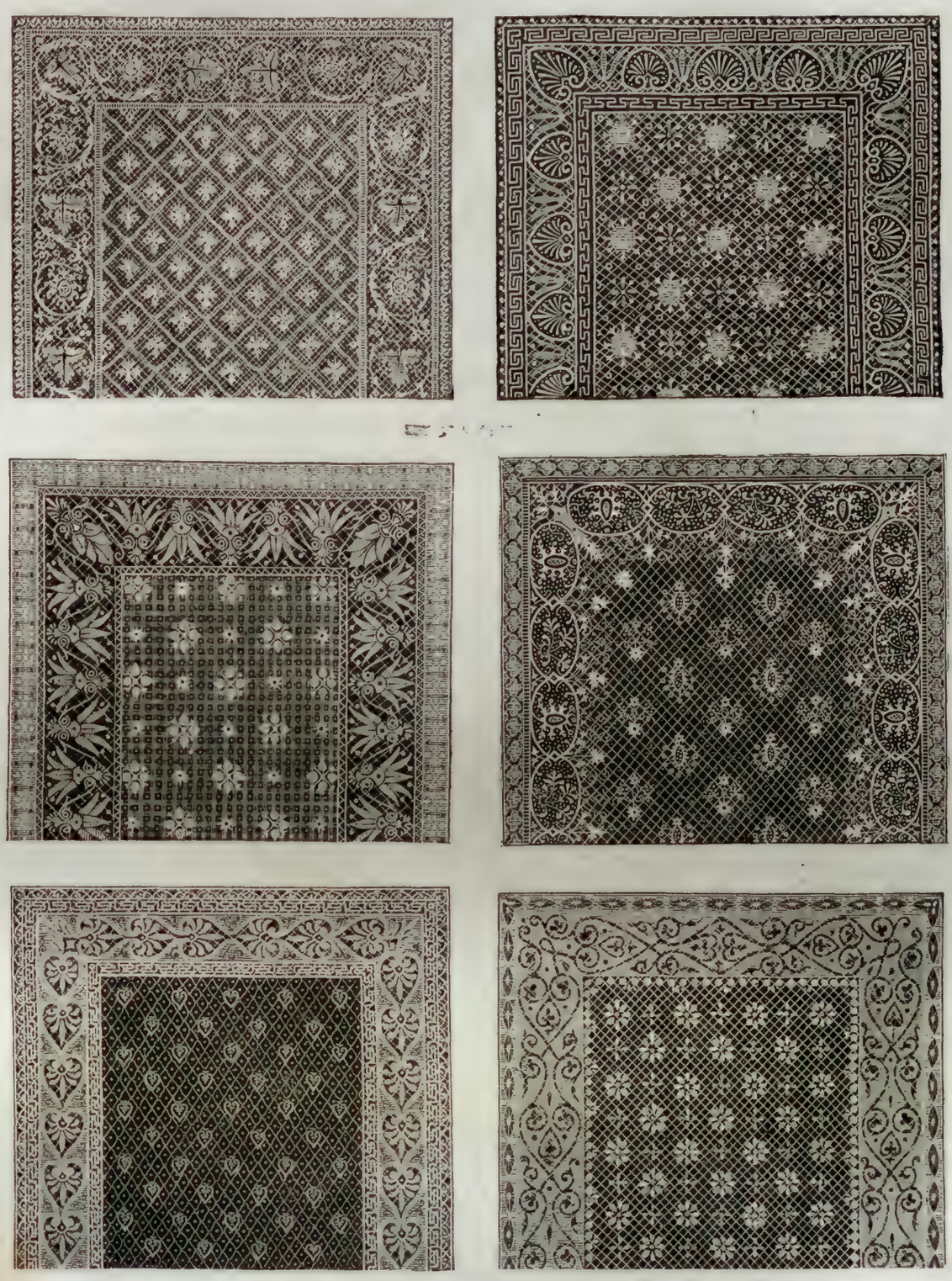
Krug, nach einer Zeichnung von Widnmann modellirt von M. Spiefs. Fabrik des Grafen Thun in Klöfterle.

Galerie in ihrer urfprünglichen Anordnung that. Eine Reihe grofser Oberlichtfäle mit fchichtenweife übereinander geordneten Maffen vorwiegend kleinerer, ja zum Theil duodezförmiger Bilder mufs auch bei der fonft gefchmackvollften Aufftellung den Sinn eher verwirren als bilden, das Auge ermüden, ftatt es zu erquicken.

Ich wende mich zum Schlufs dem Hauptgebäude der Induftriehalle zu, um dem Kerne des Ganzen, der Rotunde, noch einige Worte zu widmen. Wir fchreiten unter dem gewaltigen caffettirten Tonnengewölbe des Südportals und

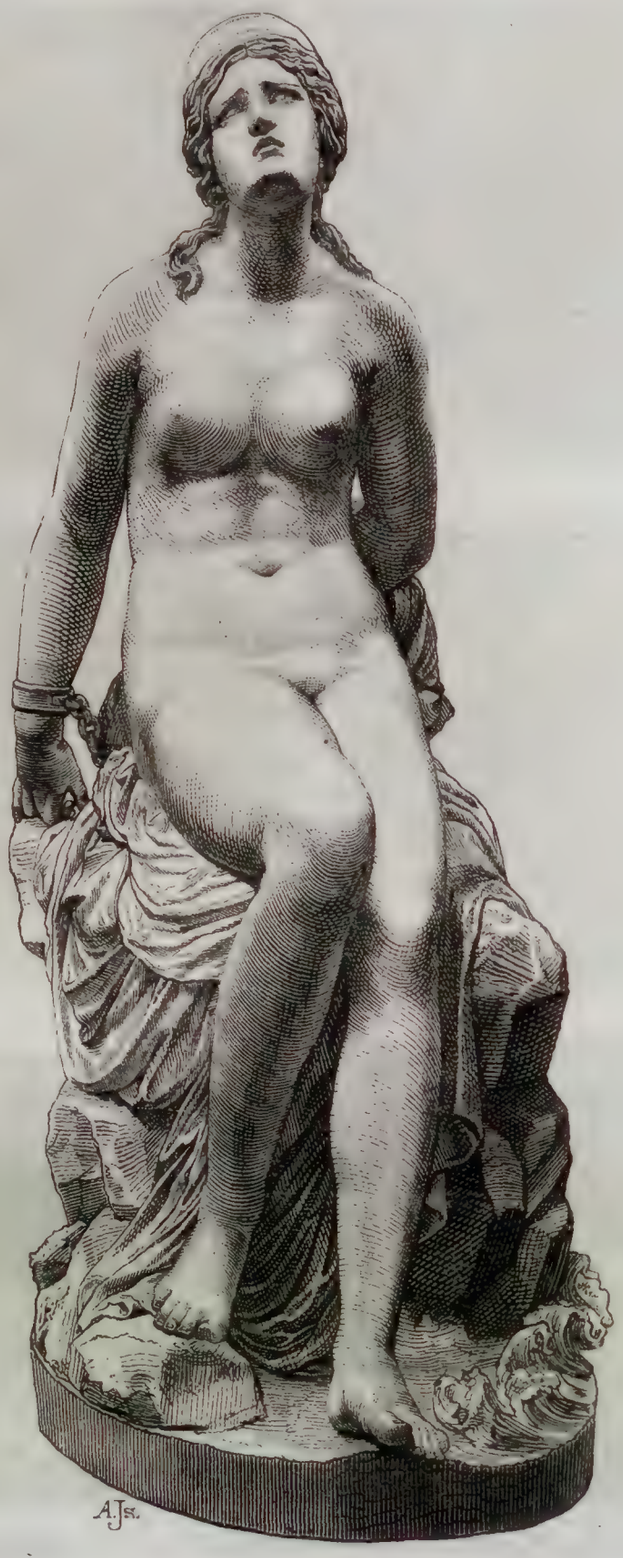
Muſter aus der Bobbinet- und Spitzen-Fabrik von M. Faber & Co. in Wien.

durch die groſsartige Ausſtellung der Firma Haas und Söhne hindurch und werden dann ſofort des rieſigen Zeltdaches der Rotunde anſichtig, das auf einer ſchlanken, rundbogig verbundenen Pfeilerſtellung ruhend, den kreisförmigen, von einem breiten Umgang eingefaſsten Raum überſpannt. Die architektoniſche Decoration dieſer Pfeilerarcaden iſt ebenſo reizvoll wie impoſant; beſonders ſchön ſind die von C. Graff gezeichneten vergoldeten Eiſengitter vor den Lichtöffnungen der Treppenpfeiler (ſ. die Abbildung, S. 12). Nur ein Punkt des Innern der



Muſter aus der Bobbinet- und Spitzen-Fabrik von M. Faber & Co. in Wien.

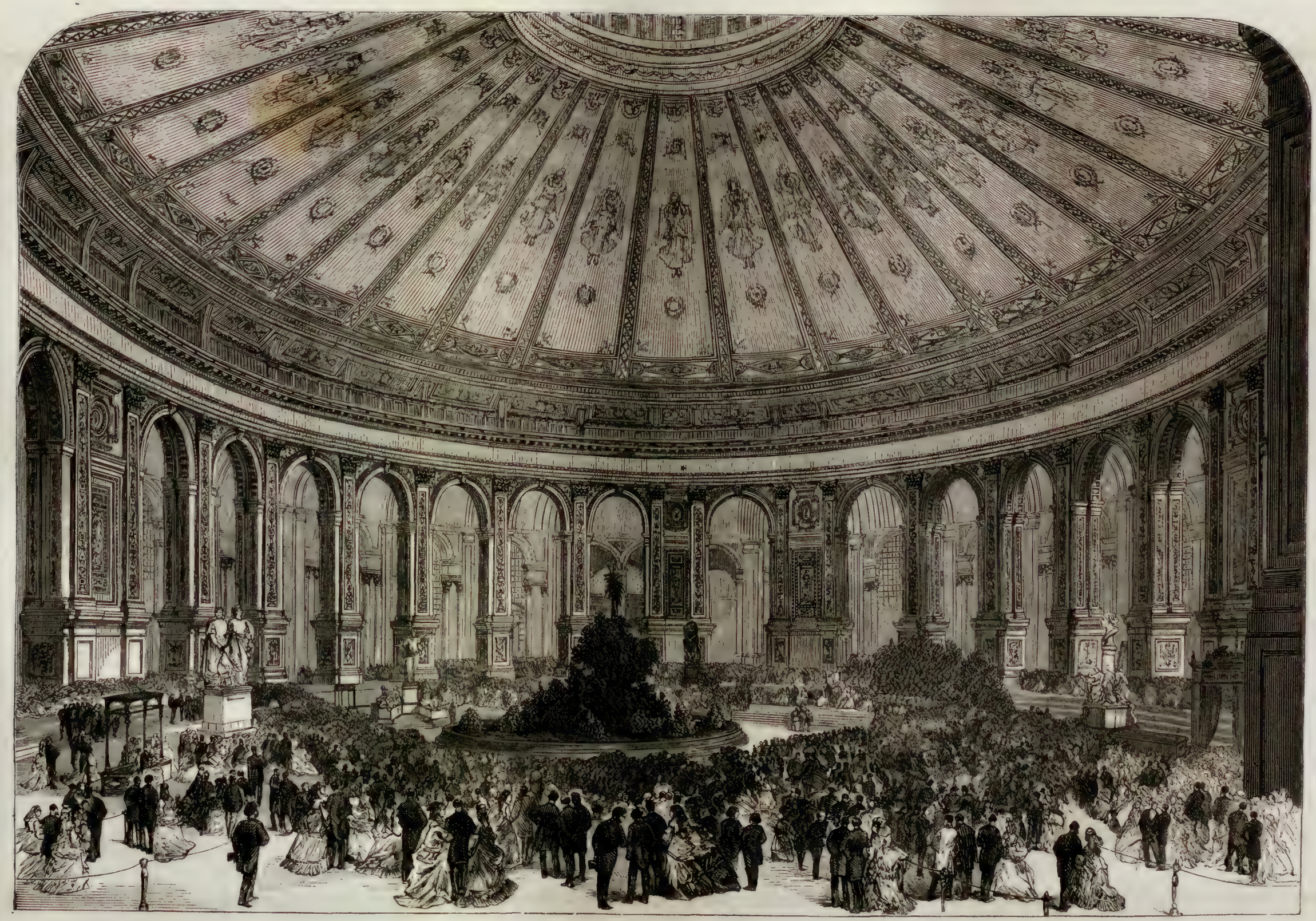
Rotunde, von deren Conſtruction als ſolcher ich ganz abſehen will, iſt in unbegreiflicher Weiſe roh gelaſſen: der Uebergang von dem Geſims der Pfeilerſtellung zu der Zeltform des Daches. Die Pfeilerſtellung trägt eine Galerie mit dürftigem Eiſengitter. Das Zeltmotiv läuft unten in einen groſsen, goldfarbig bemalten Rundſtab aus. Dazwiſchen aber, im Rücken der Galerie, klafft eine weite Lücke, in der die gebogenen Träger der radialen eiſernen Dachbalken in häſslicher Nacktheit zu Tage treten. Daſs dem feinen Auge des leitenden Architekten dieſe



Andromeda.
Marmorfigur von Edmund Hellmer.

wunde Stelle entgangen ſein ſollte, läſst ſich kaum denken. Es wird wohl irgendwo anders gefehlt haben, als man im Drange der Begebenheiten an die architektoniſche Decoration der Rotunde kam.

C. v. Lützow.



Innenansicht der Rotunde bei der Eröffnungsfeier.

Sammet-Bordure von Drächsler in Wien.

Aeussere und innere Decoration der Ausstellungsbauten.

Des ſchönſten Schmuckes, deſſen ſich die Geſammtanlage der Wiener Weltausſtellung rühmen kann, der herrlichen Praterauen mit ihren ehrwürdigen Baumgruppen, iſt bereits bei der Beſchreibung des Ausſtellungspalaſtes Erwähnung geſchehen. Unvergeſſen bleibe dabei aber auch das Verdienſt des Gartenkünſtlers und Architekten, durch welche dieſes maleriſch verſchlungene grüne Band mit der ſymmetriſch angeordneten Gruppe der Hauptgebäude in Einklang gebracht worden iſt. — Gartenkünſtleriſche Leiſtungen von höherem Werth hat unſere Zeit bekanntlich nur ſehr wenige aufzuweiſen; wir meinen ſolche, in denen die Architektur eine Rolle ſpielt. Das landſchaftliche Element hat in der modernen Gartenkunſt das architektoniſche verdrängt, ſogar aus derjenigen Poſition verdrängt, welche von Rechtswegen ſtets die Domaine der Architektur bleiben ſollte, den Parkanlagen innerhalb der Städte. Gerade in dieſem Gebiete, in der Bepflanzung von Plätzen, in der Anlage von Squares werden heutzutage die unglaublichſten Fehler begangen, auch in Wien, das ſich einer ſo reichen und ſelbſtbewuſsten Entwicklung ſeiner modernen Architektur und dazu in ſeiner allernächſten Nähe, in der Parkanlage von Schönbrunn, eines ſo claſſiſchen Muſters architektoniſcher Gartenkunſt rühmen kann. Der Stadtpark möge noch hingehen; er liegt wenigſtens zum Theil am Ufer eines — freilich wenig reizenden — Flüſschens und iſt auf zwei Seiten von Alleen und älteren Gartenanlagen eingeſäumt: ein Garten zwiſchen Gärten. Aber ganz verkehrt iſt es, wenn man das im Stadtparke befolgte Princip nun auch auf den neuen Rathhauspark anwendet und hier, wo nur einige Reihen ſchattiger Bäume mit ſchönen Springbrunnen und Exedren am Platze geweſen wären, ein kleinliches Gewinde von Wegen und Plätzchen ſich ausbreiten läſst, das mit Blumenbeeten und Gebüſch allerdings recht zierlich geſchmückt iſt, aber für den raſchen und bequemen Verkehr weder die praktiſchen Vortheile, noch für den Luſtwandelnden die Annehmlichkeiten darbietet, wie die ſchattige Kühle der Alleen, vor Allem aber ſtyliſtiſch an dieſen Ort nicht paſst, der von drei monumentalen Gebäuden erſten Ranges begränzt, der Mittelpunkt des ſtädtiſchen Lebens im neuen Wien zu werden beſtimmt iſt.

Wie eine ſolche Aufgabe zu löſen, wie die Verbindung von Gartenkunſt und Architektur herzuſtellen iſt, um dadurch einen wahrhaft impoſanten Eindruck zu

erzielen, davon giebt nun eben der Park vor der Induſtriehalle ein beachtenswerthes Beiſpiel. Eine breite, von vier Baumreihen eingefaſste Straſse, die „Kaiſer-Allee“, verbindet den Haupteingang an der Nobelallee des Praters mit dem groſsen Südportal des Induſtriepalaſtes. Vier Querwege und die breite „Avenue Eliſabeth“, welche die „Kaiſer-Allee“ und die mit ihr parallel laufenden Wege durchſchneiden, ſtellen die Verbindungen mit den gedeckten Laubengängen dar, welche den Platz rechts und links in ſymmetriſcher Anordnung umſäumen. Die Flächen zwiſchen den bekieſten Wegen ſind mit ebenfalls regelmäſsig angelegten Baſſins, Fontainen und Raſenplätzen ausgefüllt, von deren ſaftigem Grün Blumenbeete, Vaſen und Statuen ſich abheben. Gegen das Hauptgebäude zu eröffnet ſich die Parkanlage; einige Stufen führen zu dem Perron des Triumphbogens empor, vor dem nur gröſseren ſtatuariſchen Werken noch Raum gegeben iſt, um auf den Eingang in das Innere würdig vorzubereiten. So bleibt jedem ſein Recht: die Architektur wird iſolirt, ſoweit es nöthig iſt, um ſie wirkſam zu machen; die Gartenkunſt andererſeits darf alle ihre Reize entfalten, und dies um ſo freier, je weiter ſie ſich aus der Machtſphäre der Architektur entfernt und dem Walde nähert, von dem ſich einige alte Stammhalter ſogar bis in die grünen Matten an den Baſſins vorgedrängt haben. Sie beleben die Regelmäſsigkeit, ohne ſie zu ſtören und tragen mit dazu bei, den Charakter des flüchtig Entſtandenen und Ephemeren, von dem überhaupt an der ganzen Anlage faſt nichts zu merken iſt, fern zu halten.

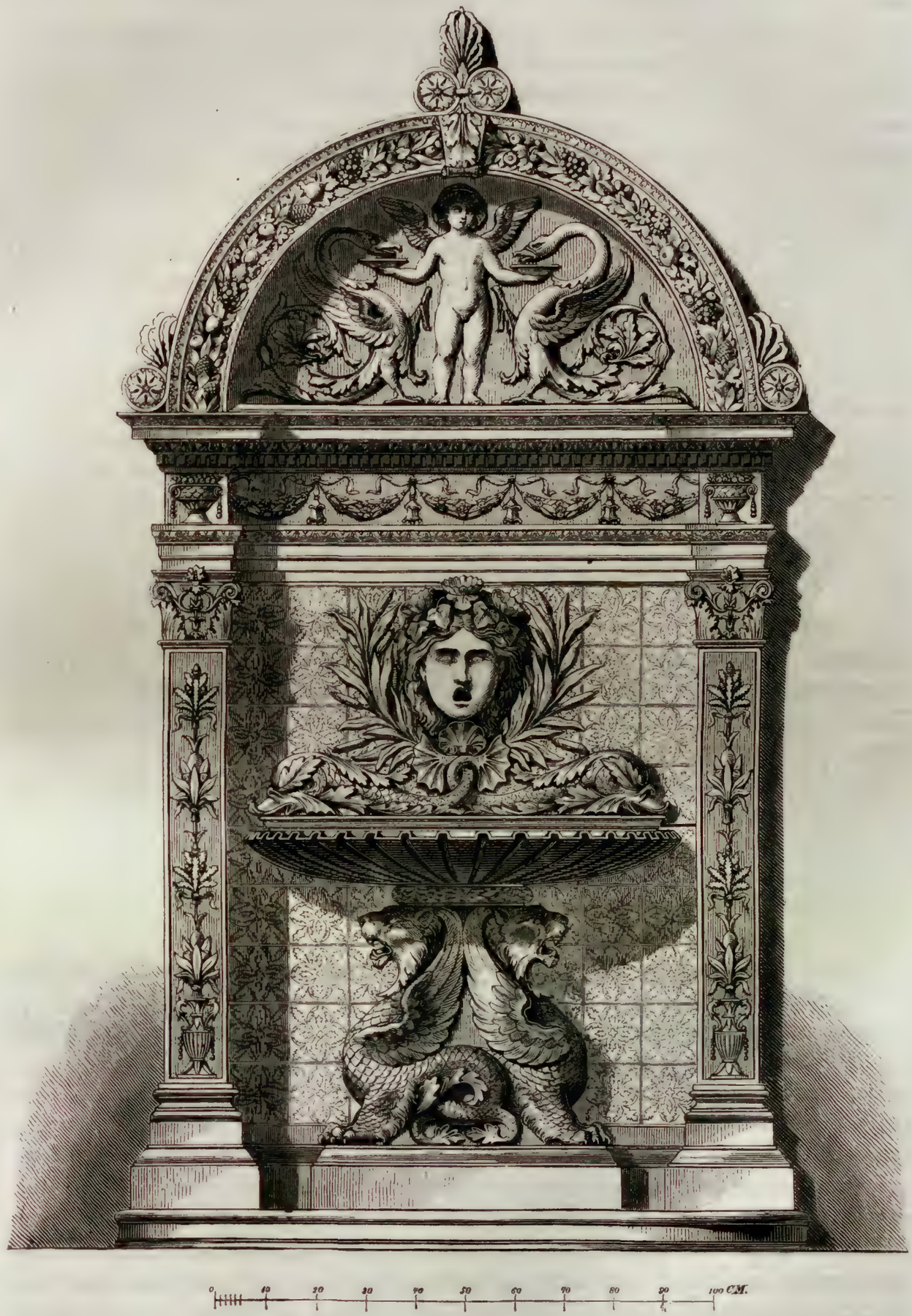
Die Rückſeite des Parks, zwiſchen dem Induſtriepalaſt und der Maſchinenhalle, iſt durch die Ueberfülle der Annexe, Pavillons, Reſtaurationen und Bauernhäuſer aller Art um ſeine ganze Wirkung gekommen. Nur die Mittelpartie mit Zumbuſch's Maximilian-Denkmal zwiſchen den Bauten des Deutſchen Reiches bildet einen erquicklichen Ruhepunkt in dieſer wirren Maſſe. Zum Glück hat man die Plätze vor und hinter der Kunſthalle frei halten können; ihre ſchlichten Raſenböſchungen und Blumenparterres harmoniren vortrefflich mit dem anſpruchslos würdigen Styl der Bauten des Kunſthofes. —

Nicht minder glücklich als dieſer natürliche Schmuck iſt die bildneriſche und maleriſche Decoration der Ausſtellungsgebäude. Am Aeuſseren fiel der Plaſtik die Hauptaufgabe zu, und die tüchtigſten Kräfte der älteren und jüngeren Bildhauergeneration haben mit einander gewetteifert, ſie würdig der in Wien für die decorative Plaſtik eingebürgerten Traditionen zu löſen.

Man weiſs, daſs in dieſen Traditionen bis auf die jüngſte Zeit herab, in der hier die Dresdener und Münchener Schule Boden gefaſst haben, die akademiſche Antike im Sinne der älteren römiſchen Atelierpraxis der herrſchende Styl geblieben iſt. Ein reſolutes Dreingehen in oft etwas maſſige derbe Formen, Schwung und Leben im Aufbau bei allerdings meiſtens etwas oberflächlicher und ſchablonenhafter Behandlung des Details: das ſind die Vorzüge und Mängel der Schule, die wir auch in dieſen Arbeiten wieder finden. Im Ganzen aber muſs zugeſtanden werden, daſs man den Werken die Kürze der Zeit nicht anmerkt, in der ſie entſtanden ſind, und daſs die meiſten von ihnen dem elenden Gypsmaterial, aus dem ſie beſtehen, ſogar zu viel Ehre anthun und ſehr wohl würdig wären, in einen dauerhafteren Stoff überſetzt zu werden.

Südportal der Induſtriehalle.

In den plaſtiſchen Schmuck des Hauptportals haben ſich ſieben Künſtler getheilt. Von der bekrönenden Coloſſalgruppe von Vincenz Pilz war ſchon früher die Rede. Sie baut ſich impoſant, in ſchön gezeichneten Linien auf und läſst auch auf die bedeutende Höhendiſtanz den Grundgedanken und die Einzelmotive der Geſtalten deutlich erkennen. Die Hauptfigur der Auſtria, die vielleicht durch eine Kopflänge mehr noch an Wirkung gewonnen haben würde, breitet die Arme aus, den Völkern zum Willkomm, die durch das Thor einziehen; in der Rechten hält ſie den Kranz dem Sieger im friedlichen Wettſtreit entgegen; neben ihr ſtehen zwei Ruhmesgenien und links und rechts von dieſen ſind die Allegorien der Gerechtigkeit und der Geſchichte, zu der Auſtria emporblickend, auf Stufen hingelagert, das Ganze in Dreieckform abſchlieſsend. Die Attika darunter iſt mit vier Wappenſchilder haltenden Löwen von Zafauk ausgeſtattet; den groſsen, in die Attika einſchneidenden Flachbogen füllt in der Mitte ein von zwei rieſigen Greifen gehaltenes gekröntes Adlerſchild. Den reichſten Theil der Decoration aber bietet der untere Theil des Portals. Rechts und links zwiſchen den Säulen ſitzen in giebelbekrönten Niſchen die Allegorien des Friedens und Wohlſtandes von Koch;



Majolikabrunnen, Entwurf von Valentin Teirich,
ausgeführt von der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugesellschaft.

darüber ziehen ſich lebendig componirte Kinderfrieſe von dem ſeit einiger Zeit in Wien anſäſſigen franzöſiſchen Bildhauer Deloye hin; die Porträtmedaillons des Kaiſers und der Kaiſerin darüber arbeitete Donath; die von ſchön wallenden Gewändern umgebenen ſchwebenden Victorien der groſsen Bogenzwickel lieferte der Vorſtand der k. k. Erzgieſserei Pönninger, und endlich iſt auch noch das Geſims der kleineren Bogenhalle, welche in das Triumphthor eingefügt iſt, mit zwei allegoriſchen Statuen der Auſtria und Hungaria von der Hand des talentvollen Hellmer geſchmückt.

Die drei übrigen Portale, welche nicht als Triumphbogen charakteriſirt ſind, ſondern oben in der Segmentform der Hallendächer abſchlieſsen, tragen eine nicht minder reiche plaſtiſche Decoration, die hier, bei der geſchloſſeneren Compoſition des Ganzen, ſogar eine noch opulentere Wirkung macht. Die Höhe des Bogens iſt am Nordportal mit einer Allegorie des Weltverkehrs von Melnitzky ausgeſtattet, einer Gruppe von drei recht fleiſsig gearbeiteten weiblichen Figuren, die jedoch weder im Rhythmus der Linien noch in der Lebendigkeit der Behandlung dem Werke von Pilz gleichkommen. Viel gelungener ſind die mächtigen Atlantengruppen deſſelben Künſtlers auf den Segmentbögen der beiden Seitenportale. Den Greifengeſtalten, welche die Giebelecken zieren, wäre etwas mehr Körper zu wünſchen geweſen. Von den übrigen maſſenhaften Details an dieſen drei Portalen begnügen wir uns, die ſitzenden allegoriſchen Niſchenfiguren von Preleuthner, Gaſtell und Schmidgruber namhaft zu machen. Den beiden Seitenportalen leiht vornehmlich die glückliche Verbindung von plaſtiſcher und maleriſcher Decoration einen groſsen Reiz. Die Malerei iſt in einfachen bräunlichen und gelblichen Tönen gehalten und ſchmiegt ſich mit ihren Rankengewinden, Bändern und Feſtons der Niſchenform der Portale gefällig an.

In den viel einfacher gehaltenen bildneriſchen Schmuck der Kunſthalle und der „Pavillons des Amateurs“ theilten ſich Benk, Mitterlechner und Hellmer. Von Erſterem, einem Schüler Bauer's und Hähnel's, rührt die ſchöne allegoriſche Gruppe der drei Künſte her (ſ. die Abbildung, S. 41), welche über den vier Eingängen der Kunſthalle ſich wiederholt. Vortrefflich ſtimmen dazu die hübſchen wappenhaltenden Genien an den Ecken, von Mitterlechner.

Ueber die minder gelungenen, in der Mehrzahl ganz decorativ behandelten Sculpturen am Kaiſer- und Jury-Pavillon eilen wir hinweg und gedenken ſchlieſslich nur mit zwei Worten noch der Coloſſalgeſtalten an der Maſchinenhalle, Zeus, Aeolus, Pluto und Neptun, von Silbernagel. Nur die beiden Erſtgenannten haben den rechten Ort ihrer Beſtimmung, auf dem Süd- und Nord-Giebel des Mittelbaues der Halle, erreicht und machen ſich dort ganz impoſant auf dem ſonſt völlig ſchmucklos gehaltenen Gebäude. Mit den ſcheu gewordenen Adlern des Zeus auf den Giebelecken wollen wir nicht zu ſtreng in's Gericht gehen. Aber ganz verwunderlich kommen uns der Unterwelts- und Meeresgott vor, die man — wir wiſſen nicht, aus welchem Grunde — nicht auf den beiden andern Giebeln, ſondern aufsen am Boden zur Seite des weſtlichen Eingangs niedergeſetzt hat, wo ſie ſich in der unmittelbaren Nähe der Dampfkrahne und ſonſtigen Maſchinenungeheuer wenig heimiſch fühlen. —

Das Aeuſsere der Ausſtellungsbauten trägt, als imitirter Steinbau, einen

Silberner Tafelaufſatz von J. M. van Kempen, Voorſchoten in Südholland.

durchaus monumentalen Charakter. Hier war daher die Plaſtik in erſter Linie zur Decoration berufen. Die ornamentale Malerei ordnete ſich ihr unter und tritt nur an einigen Stellen, wie z. B. in den Niſchenwölbungen der Seitenportale, in den Vorhallen des Kunſthofes und an den Langwänden der Induſtriehalle in zarten, nach Art des Sgraffito behandelten Muſtern helfend ein, um die Geſimsbänder und Pilaſter anmuthig zu beleben. Ganz anders iſt die Sache im Innern. Hier

Rhein, Main, Neckar und Moſel. Gruppe von Villebois in München.

galt es, den Charakter der Eiſen- und Holzconſtruction als ſolchen zu wahren und ihm doch, durch eine gefällige Decoration, die Sprödigkeit zu benehmen und einen künſtleriſchen Reiz zu verleihen. Prof. Joſef Storck, der feinſinnige Erfinder der Decoration des Inneren, hat dieſe Aufgabe in höchſt origineller und anſprechender Form gelöſt. Die eiſernen Träger an den Langwänden umkleidete er mit Holzbalken, und überzog dieſe, ſowie ſämmtliche Füllungen der Wände und Geſimſe mit bedrucktem Juteſtoff. Eine zierliche Flächenornamentik in kräftigem Roth, Gold, Hellgelb und Blau hebt ſich von dem neutralen warmgrauen Grundton der Jute fein und maaſsvoll ab und giebt den durch hoch angebrachte Seitenfenſter gut beleuchteten Räumen ein feſtlich heiteres Gepräge. Wäre der Entwurf Storck's, der bei der Decoration der Wandflächen noch kräftigere Farben anwenden wollte, im vollen Umfange zur Ausführung gekommen, ſo würde die Wirkung entſchieden eine noch günſtigere ſein. Nicht unerwähnt wollen wir laſſen, daſs die Motive der inneren Decoration in die geſchmackvolle Titelverzierung verflochten ſind, mit welcher Prof. J. Storck dieſen unſeren Bericht ausgeſtattet hat.

Faſst man die Leiſtungen der Decorateure an plaſtiſchem und gemaltem Schmuck zuſammen, ſo ergiebt ſich aus ihrer Bethätigung beim Weltausſtellungsbau von Neuem, daſs Wien ſich in dieſer Beziehung vor keiner Rivalität zu ſcheuen braucht. Architektur und ornamentale Kunſt ſind unſere ſtarken Seiten. Die übrigen Künſte bedürfen der gröſsten Rührigkeit und einer unausgeſetzten, von hohen Geſichtspunkten ausgehenden Pflege, wenn ſie es zu gleichen Erfolgen bringen wollen.

C. v. Lützow.

Die bildenden Künſte, Gruppe von Benk.

Das Kunstgewerbe.

I. Wohnungs-Ausstattung.

Drei Fragen werden ſich uns im Folgenden vor allem aufdrängen, eine internationale, eine nationale und eine orientaliſche Frage.

Die internationale Frage, das iſt die Reform der modernen Kunſtinduſtrie und des allgemeinen Geſchmacks auf dem Wege der Lehre und des Unterrichts durch Muſeen und Schulen. Von England angeregt, gährt ſie jetzt in allen Culturſtaaten, und mag ſomit wohl als eine internationale bezeichnet werden. Sie iſt auch eine eminent ſociale, inſofern als es ſich bei ihr um Verſchönerung unſerer Umgebung, um Idealiſirung unſeres Lebens handelt.

Die nationale Frage in der Kunſtinduſtrie, eine Frage von noch ſehr jungem Datum, bezieht sich auf das, was ſich in verschiedenen Ländern von alter eigenthümlicher Kunſttradition in häuslicher oder gewerblicher Arbeit erhalten hat. Dieſe Traditionen ſind von unſerer raſchen, nivellirenden Zeit wie alles Coſtümliche von ſchnellem Untergange bedroht, und es iſt die Aufgabe, dieſelben zu retten oder für die moderne Kunſtinduſtrie zu verwerthen.

Zum dritten die orientaliſche Frage. Die farbige, decorative Kunſt des Orients iſt ſeit den Weltausſtellungen aus ihrer iſolirten Ruhe herausgetreten, ſie iſt eine Gröſse für Europa geworden, dringt in ſeine Induſtrie gewaltig ein und droht ſeinen Geſchmack auf gewiſſen Gebieten vollſtändig umzuwandeln.

An dieſen drei Fragen nimmt die Kunſtinduſtrie ſämmtlicher Länder und der Culturſtaaten insbeſondere Theil, und je durch die Stellung, die ſie dazu nehmen, iſt auch ihre kunſtinduſtrielle Physiognomie bedingt. Sie ſind demnach auch für unſeren Bericht von ganz beſonderer Wichtigkeit, da wir es weniger auf die Darlegung des heutigen Zuſtandes in den einzelnen Induſtriezweigen, als auf den eigenthümlichen und charakteriſtiſchen Antheil der Länder und Staaten an dem kunſtinduſtriellen Schaffen der Gegenwart abgeſehen haben.

Für unſere überſichtliche Schilderung ordnen wir uns den Stoff nach zwei Gruppen, indem wir einmal uns die Wohnung betrachten wollen, mit dem, was ſpeciell zu ihrem Schmuck und zu ihrer Ausſtattung gehört, und ſodann insgeſammt die übrigen mehr frei und unabhängig geſchaffenen Dinge.

I. Die Wohnung.

1. Die moderne Wohnung.

Bordure von Drächsler in Wien.

Man ſollte denken, mit unſerer Wohnung ſei es gerade wie mit der Mode, die ja durchaus international und nicht national iſt, aber gar keine Frage bildet. Die Mode wird von irgendwo dirigirt, und jeder beugt ſich ihr, weil es einmal ſo ſein muſs, ohne zu fragen und zu denken. So war es auch mit der Wohnung. Die Muſter für Tapeten, Möbelſtoffe und Tapezierarbeiten kamen von Paris, was von Paris kam, war ſchön und geſchmackvoll, und es galt nur, das Neueſte recht neu und ſchnell zu haben. Das war der Standpunkt der modernen Induſtrie, der modernen Civiliſation in den modernen Culturſtaaten. Ja, wenn wir recht berichtet ſind, ſo ſoll es irgendwo in deutſchen Landen eine Muſtercentralanſtalt gegeben haben, die ihre eigenen Agenten an den Ufern der Seine hielt. Die lagen beſtändig auf der Lauer, hörten das neue Gras wachſen, ergatterten die jungen Muſter und ſendeten ſie flugs heim zur Mutteranſtalt, von wo ſie, mit der Scheere getheilt, den Fabriken des Landes zufloſſen. Wenn nun mit der Saiſon von drüben her aus der groſsen Geburtsſtätte der Moden die neuen Tapeten, die neuen Modeſtoffe in die Welt hinauskamen, da fanden ſie überall ſchon ihres Gleichen und hatten das Nachſehen mit langen Geſichtern. Es iſt gerade wie die Geſchichte von dem berühmten Wettlauf auf der Buxtehuder Haide, wo der kluge „Swinegel“ und des Swinegels Frau auch immer rufen konnten, wenn der Haſe ankam: „Ich bin ſchon hier“, und ſo dem ſchnellen Kunſtläufer den Sieg abgewannen. Natürlich glauben wir die Geſchichte nicht.

Nun, heute iſt es nicht mehr ſo: die Zeiten haben ſich geändert und werden ſich noch mehr ändern. Nur in den unteren Tapeziererregionen und ihrem Publicum, oder in jenen Häuſern, wo der erſte, ſchnell erworbene Reichthum nach Glanzentfaltung drängt, da imponirt noch „das Neue“ und „das Neueſte“. Alles, was ſich auf die Ausſtellung gewagt hat, das lehrt uns erkennen, daſs die Wohnung auch eine künſtleriſche geworden iſt, und dass die Nationen zu ihr Stellung genommen haben oder zu nehmen trachten.

Frankreich, wenn man will, repräſentirt noch die Mode, aber was wie

Mode erſcheint, das iſt in der That nur ſein eigener conſtanter Charakter. Was wir heute ſehen, iſt der Art nach gar nichts anderes, als was wir 1867 in Paris ſahen. Nur Einzelheiten und Nebenſachen ſchlagen eine andere Richtung ein, fügen ſich aber für jetzt aufs allerbeſte in die alte Ordnung. Dies gilt z. B. von den nicht ſeltenen orientaliſchen Muſtern, die als applicirte Stickereien oder in den Geweben zur Verzierung der Möbel verwendet werden. Die orientaliſche Frage iſt für Frankreich noch von geringerer Bedeutung als z. B. für England und zumal für Oesterreich. Ebenſo ſind die Spuren, welche die Wirkung der internationalen Frage, d. h. die Beſtrebungen für eine Reform in antifranzöſiſcher Richtung, erkennen läſst, nicht unbedeutend, aber die franzöſiſche Kunſtinduſtrie kann vieles verdauen und wird damit in ihrer Weiſe fertig; ſie nimmt das Fremde und Fremdartige auf und wandelt es in ihr Eigenes um. Denn das iſt eine der weſentlichſten Eigenſchaften des franzöſiſchen Geſchmacks, nicht daſs er Neues ſchafft und erfindet, ſondern die Empfänglichkeit für alles Fremde und das Talent, es ſeiner Weiſe conform zu machen. Daher einerſeits in der franzöſiſchen Kunſtinduſtrie eine auſserordentliche Vielſeitigkeit, andrerſeits vollſtändiger Mangel an Originalität; der franzöſiſche Künſtler iſt findig, aber nicht erfinderiſch.

In der Hauptſache lebt der franzöſiſche Geſchmack und ſomit auch alles, was die Wohnung betrifft, noch ganz im Stil und in den Stilarten des achtzehnten Jahrhunderts; er verſchmäht keine derſelben, nur daſs ſich die Vorliebe mehr und mehr von dem Anfang hinweg gegen das Ende dieſes berühmten Säculums gezogen hat. Jene Zeit gefiel ſich im Capriziöſen, in willkürlichen Einfällen, ſtand auf gutem Fuſs mit den Bizarrerien von China und Japan, brachte das Perſiſche in Mode, kokettirte in ſpäterer Periode mit der Antike, liebte die Bagatelle und trug den coloſſalen Reifrock, und zeigte ſich ſomit ziemlich tolerant im künſtleriſchen Glauben. Auf ſtiliſtiſche Dogmen und ſtarre Confeſſion gab ſie nicht viel; nur hatte ſie ihre Vorliebe, ihre Paſſionen. Das muſs man bedenken, wenn man in den verſchiedenen Decorationen und all dem bunten, ſcheinbar künſtleriſch ſich widerſprechenden Geräth, das uns die franzöſiſche Ausſtellung zur Ausſtattung der Wohnung vor Augen führt, den gemeinſamen Charakter erkennen will.

Die Franzoſen haben in einem ihrer überdeckten Höfe Modelle von Zimmern oder Theile von Zimmern ausgeſtellt, die aber keinen vollſtändigen Begriff der franzöſiſchen Wohnung geben. Wir müſſen das Bild aus dem, was Tapezierer, Möbelfabrikanten, Teppichweber u. ſ. w. ausgeſtellt haben, insbeſondere aber auch aus den kleinen Räumen des franzöſiſchen Commiſſionshauſes ergänzen, dann erhalten wir die Ideen, die den franzöſiſchen Decorateuren noch immer als Ideale vorſchweben. Da iſt (von Picarel) das Stück einer Wand mit der Thüre und dem Felde darüber, weiſs mit goldenen Rococo-Ornamenten in Relief und mit einem zarten Gobelinsgemälde in der Sopraporte; da iſt daneben (von Noël Quillet) eine andere Wanddecoration mit reich geſchnitzten Ornamenten und mit einem flachen Relief über der Thüre, das von zwei Amoretten gehalten wird, alles weiſs wie Stuck mit zartem Grau und Chamois, und eine ähnliche von Lefèbre mit reichem Stuckgeſims in Weiſs und verſchiedenen kalten Draptönen. Sind wir damit nicht ganz in der Mitte und der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts? Setzen wir die reichen Himmelbetten von Levy & Worms und

von Fourdinois hinein mit ihren blaſſen Farben und ihren duftig zarten Gobelins, welche die Füllungen der Bettſtätte zu Kopf und Füſsen, dort wo man ſonſt Schnitzereien zu ſehen gewohnt iſt, überdecken, ſie paſſen völlig hinein und würden der Zeit und dem Geſchmack der Pompadour und der Dubarry keine Schande machen. Mit den Möbeln müſſen wir ſchon zum groſsen Theil in die Zeit der Königin Marie Antoinette hinabſteigen, denn ihr gehören die zahlreichen Tiſche, Kaſten, Schränke, Etagèren und mancherlei anderes Phantaſiegeräth von ziemlich ſteifen und magern Formen mit eingelegter Holzarbeit und vergoldeter Bronzeornamentirung an: alles zart, füſs, ſchwächlich, überzierlich, wie es dem Geſchmacke jener Zeit gefiel. Siehe unter anderm die Arbeiten bei Charmois und Lemarinier. Da paſſen denn auch die Gobelins hinein mit ihren paſtoralen oder allegoriſch-mythologiſchen Scenen, die in ziemlich überraſchender Zahl von verſchiedenen Fabriken ausgeſtellt ſind (Braquenié, Duplan & Comp.), und die

Jardinière von Silber, von Meyen & Co. in Berlin.

gobelinsüberzogenen Sophas und Fauteuils mit ihren mageren Lehnen und ihren gekrümmten Beinen, die freilich mit ihrer Decoration noch immer aller Vernunft brutal in's Antlitz ſchlagen. Wenn die Rococozeit kleine Landſchaften oder Scenerien, zierlich in Blumenrahmen gefaſst, der Form des Sitzes oder der Lehne anpaſste, ſo überdecken hier mannsdicke Bäume, Tempel und Schneegebirge die Möbel, unbekümmert um alle Form, um alle Polſterung, welche der heutigen Tapezierkunſt gefällt, aller Natur zuwider hemiſphäriſch zu geſtalten. Iſt die Verwendung ſolcher gewebter Bilder für den Sitz ſchon an ſich unangemeſſen, um

Blumenvaſe in vergoldeter Bronze von Hollenbach, nach Zeichnung von Claus in Wien.

wie viel mehr in dieſer geſchmackwidrigen Art der heutigen Franzoſen! Man ſieht, bei allem Geſchick, bei aller Mache fehlt ſchlieſslich doch das Gefühl.

Es paſſirt ihnen Aehnliches mit den Fuſsteppichen. Hier blüht noch die ganze Blumenliebhaberei der Franzoſen, freilich nicht mehr in der derben, breiten und wilden Art, wie ſie in den letzten Jahrzehnten Mode war, ein wenig gezähmt, ſelbſt ſüſslich in den Farben, welche ſich den duftigen Tönen des achtzehnten Jahrhunderts zu nähern trachten, und in die immer noch naturaliſtiſche Zeichnung iſt eine Art Syſtem der Wiederholung gebracht. Da iſt es um ſo unnatürlicher,

wenn wir zwiſchen dieſen ſich kreuzenden Blumenranken, Pflanzen und Bäumen hindurch in Gletſcherlandſchaften hineinſehen, in die unſer Fuſs hineintreten ſoll. Wir hätten ſolche Abſurditäten, wie ſie die Fabriken von Nîmes als ihre Prachtſtücke ausſtellen, nicht mehr erwartet. Es ſcheint aber faſt, als ob dieſer ſchon verſchollene Geſchmack noch einmal wiederkehren will. Die Farben, haben wir geſagt, ſind gemäſsigt gegen früher, aber immer noch ſo lebhaft, daſs ganz wider alle Ordnung in einem franzöſiſchen Salon die gröſste Farbenpracht oder ſagen wir Farbenunruhe auf dem Boden liegt. Während jeder ächte Kunſtſtil auf dem Boden für das Auge die Ruhe ſucht und ſich nach oben hin mit ſeiner Decoration reicher und reicher entfaltet, iſt es bei dem franzöſiſchen Salon umgekehrt: oben am Plafond farbloſer weiſser und grauer Stuck, unten blühende Farbenpracht und an den Wänden die neutralen Zwiſchentöne. Dem ganz entſprechend legen die groſsen franzöſiſchen Teppiche, welche den ganzen Salon in einem Stück bedecken und dieſes Stück mit einer einzigen reichen Compoſition verzieren wollen, den Plafond geradezu auf den Fuſsboden. Sie imitiren den reichſt componirten Plafond mit ſeinen Stuckreliefs, mit architektoniſchen Ornamenten, mit Medaillons und Figuren, überſetzen ihn in Farbe, zeichnen ihn im Relief mit Hinzufügung von Licht und Schatten und kehren ſo buchſtäblich das Oberſte zu unterſt. In dieſer grundverkehrten Art iſt das Prachtſtück der franzöſiſchen Teppichwirkerei von Braquenié frères.

Es wird nicht nöthig ſein, das achtzehnte Jahrhundert noch weiter in der heutigen franzöſiſchen Wohnung, ſoweit ſie wenigſtens auf künſtleriſche Decoration Anſpruch macht, nachzuweiſen; wir haben vielmehr einer auffallenden Erſcheinung daneben zu gedenken, welche ihr zu widerſprechen ſcheint und auch widerſpricht. Der heutige Franzoſe lebt, was die Kunſt betrifft, im achtzehnten Jahrhundert, er ſchläft auch darin, aber er ſpeiſet im ſechszehnten. Das iſt die Regel, daſs, während Salon und Schlafzimmer im Stil Louis XV. und XVI. gehalten ſind, das Speiſezimmer im Stil der Renaiſſance eingerichtet iſt, und dieſes führt zur Erklärung vieler Gegenſtände in der franzöſiſchen Ausſtellung. Das charakteriſtiſche Beiſpiel dafür giebt uns das ſchon erwähnte franzöſiſche Commiſſionshaus. Hier haben wir auf der einen Seite den blumigen, lichtgrauen Salon mit ſeinen vorne ausgeſchweiften Gobelinsmöbeln, auf der andern Seite das dunkle ernſte Speiſezimmer mit ſehr ſchöner Goldtapete im Renaiſſanceſtil, mit ſtrengen ſtilvollen Ebenholzmöbeln und mit wirklich anſprechender, anheimelnder und doch eleganter Haltung, wobei nur der Plafond mit ſeiner verzopften Malerei, ſeinem Gewölbe und ſeinem blauen Himmel, in dem ſich der groſse Luſtre höchſt komiſch verliert, einen gar ſonderbaren Miſsklang bringt. Zuweilen begnügt ſich der Franzoſe auch nicht mit Rococo und Renaiſſance, ſondern er raucht ſeine Cigarre und nimmt ſeinen Café im Orient und badet in Pompeji, im Griechenthum. Wir kennen ein vornehmes, von einem franzöſiſchen Decorateur eingerichtetes Haus in Wien, worin man die ganze Kunſt- und Culturgeſchichte an einem Tage durchleben kann.

Dieſe Nebenſtellung der Renaiſſance hat vorzugsweiſe zur Ausbildung der franzöſiſchen Ebeniſterei geführt. Die Pariſer Credenzen, die Bücherkaſten und ſonſtigen Möbel von Ebenholz und Eichenholz oder Ebenholz-Imitation mit ge-

ſchnitzten Ornamenten ſind von allen Ausſtellungen her berühmt, und ſo ſehen wir auch diesmal glänzende Beiſpiele, insbeſondere bei Guéret frères, Henri Fourdinois, der 1867 die am meiſten bewunderte Prachtarbeit hatte, und bei Rondillon, deſſen keineswegs vollkommen gut gearbeitetes Hauptſtück, ein Kaſten mit zwei Thüren und zarten, aus dem Relief in Marqueterie übergehenden Ornamenten vom Berliner Gewerbemuſeum gekauft wurde. Alle dieſe franzöſiſchen Arbeiten haben zwei Eigenſchaften, die ſie, im Geiſte wenigſtens, dem achtzehnten Jahrhundert nähern und weſentlich von den ähnlichen italieniſchen Arbeiten unterſcheiden: einmal die auſserordentliche Magerkeit der Renaiſſanceformen, der Glieder und Profile, und zum zweiten die viel zu weit getriebene Behandlung der Oberfläche, insbeſondere der Reliefs, die reine Metalliſirung iſt und nicht daran denkt, daſs ſie es mit Holz zu thun hat.

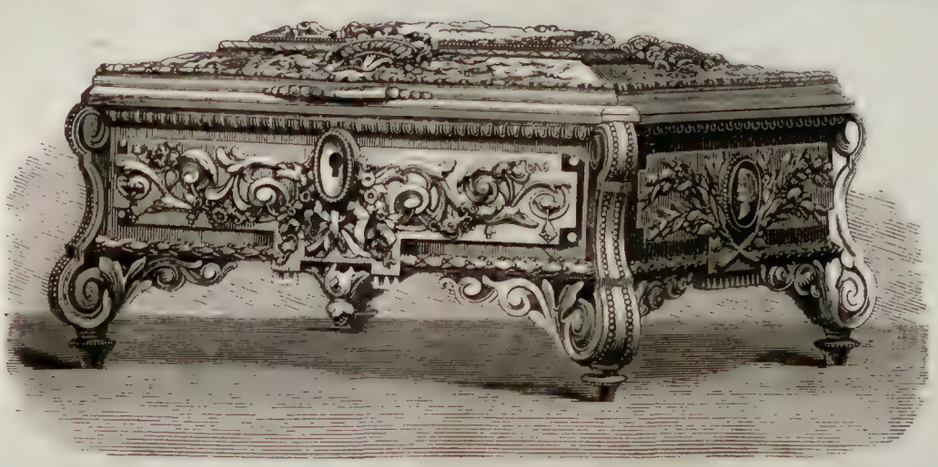
Neben dieſen Renaiſſancekaſten muſs es natürlich auch Renaiſſancevorhänge und entſprechende Sitzmöbel geben. Erſtere Stoffe treten diesmal — und das iſt wohl ſchon eine Wirkung der internationalen Reform — weit zahlreicher und weit ſchöner auf als im Jahre 1867. Imitationen Lyoneſer Fabricats von Venetianer und Genueſer Sammetſtoffen (mit Sammetblumen und Ornamenten auf lichtem Atlasgrund) ſind mehrfach ausgeſtellt und zum Theil, z. B. bei Taffinari, von bewunderungswürdiger Schönheit. Dieſe Arbeiten gehören zum Entzückendſten, was heute die ganze franzöſiſche Kunſtinduſtrie ſchafft. Auch gelungene Renaiſſanceſeſſel und Fauteuils von Eichenholz mit ähnlichen, aber beſcheidener gefärbten Sammetſtoffen ſieht man bei verſchiedenen Decorateuren, nur muſs man es mit der Renaiſſance nicht ſo genau nehmen, denn es hat hier bei den Sitzmöbeln eine kleine Verſchiebung der Zeiten ſtattgefunden. Was wir Renaiſſanceſeſſel nennen, das iſt nach den Muſtern des ſiebzehnten Jahrhunderts geſchaffen, nicht des ſechszehnten. Die eigentliche Renaiſſance brauchte noch mehr die Sitzbänke und Sitztruhen als das beweglichere Geſtühl.

Auſserdem findet man in den Ausſtellungen der Tapezierer für das Sitzmöbel eine reiche Zahl von Spiel- und Phantaſieformen, dünn und mager, als Abart der chineſiſchen Bambusſtühle, oder kurz, gedrungen, ſchwellend, das Princip des Divans auf den Stuhl übertragen, bald mit geblümtem Stoff, bald mit einfarbiger Seide, bald mit orientaliſcher Stickerei überzogen oder verziert. Die franzöſiſche Phantaſie ſchafft darin Neues für jede Saiſon, und doch iſt es, wie bunt und verſchieden es auch ausſieht, im Grundcharakter stets daſſelbe und durch die Abweſenheit jeglichen Stils am meiſten bezeichnet. So wie das Geſtühl, ſo giebt es auch eine Menge anderer Phantaſiemöbel, mit Elfenbein, mit eingeſetzten Steinarten, mit Faienceflieſen, insbeſondere auch mit figürlichen Bronzereliefs, ein keineswegs gelungenes Genre, als deſſen Hauptvertreter Diehl gelten mag.

Bei all dieſen Gegenſtänden, die für ein künſtleriſches Auge „aus der Art ſchlagen“, iſt ſehr ſelten etwas Erfreuliches; zuweilen gelingt es aber auch dieſer beweglichen Phantaſie, wenn ſie mit etwas Poeſie gepaart iſt, da wo ſie die Schablone verläſst, in auſserordentlich glücklicher Weiſe. Ein ſolches Beiſpiel iſt das Zimmermodell von Pénon, das nicht Renaiſſance, nicht Rococo, nicht Architektur, nicht Decoration iſt, das jeder Regel ſpottet und doch unendlichen Reiz beſitzt. Ein Zimmerchen, in das eine gekrümmte Stiege mit einem geſchnitzten Geländer

Thür eines Speisezimmers, von Fr. Schönthaler in Wien.

herabſteigt, und das wieder in einer Ecke ein erhöhtes Extrazimmerchen in Geſtalt eines Viertelkreiſes für ſich hat, eine Art Schreibcabinet; die Wände dieſes Zimmers mit einem goldigen Stoff bedeckt, der wie der Abendhimmel glänzt und ihn auch vorſtellen ſoll; ein mächtiger Baum mit dunklem, dichtem Laub und buntgefiederten Vögeln auf den Zweigen, aus der Ecke emporwachſend und



Taſchentuchkaſten von Erhard & Söhne. Schwäb. Gmünd.

über den Plafond ſich verbreitend; hohe tropiſche Stauden mit Rieſenblättern und groſsen dunkelroth glühenden Blumen überall emporwachsend, als wären wir an den Ufern des Ganges — das alles iſt ſo wider alle Art und Gewohnheit,

Deckel zum Taſchentuchkaſten von Erhard & Söhne. Schwäb. Gmünd.

wider alle Regel, daſs die kühle, nüchterne Kritik es gänzlich verwerfen ſollte. Und doch liegt ein ſolcher Zauber in dieſem Zimmer, der alle Kritik gefangen nimmt und ſchweigen heiſst. Die Individualität iſt hier in ihr Recht eingetreten und hat die Schranken der Schablone durchbrochen. Wenn wir recht berichtet ſind, iſt dieſes Zimmer mehr zufällig entſtanden, indem es galt, ſich auf beſchränktem Raume mit verſchiedenartigen Gegenſtänden einzurichten. So hat der Zufall in Verbindung mit Geſchick Beſſeres und Anmuthigeres hervorgebracht,

als wenn die Umſtände es erlaubt hätten, der Methode und dem Schema zu folgen. In der Wohnung ſind wir aber oft ganz in der gleichen Lage; wir müſſen uns oft auch hier gegebenen Verhältniſſen und Bedingungen fügen. Laſſen wir uns getroſt durch dieſe Zwangslage veranlaſſen, unſeren eigenen Eingebungen zu folgen und haben wir den Muth, der Mode und dem Tapezierer entgegenzutreten! Soll der Verſuch, der Durchbruch der Schablone, aber gelingen, ſo oder ähnlich

Stuhl für ein Speiſezimmer von F. Schönthaler in Wien.

gelingen, wie wir es bei Pénon ſehen, ſo muſs man wohl etwas eigenen Geſchmack beſitzen, und ein bischen „Poeſie im Leibe“ haben.

Auch von der heutigen engliſchen Wohnung iſt es ſchwer ein klares Bild zu gewinnen nach dem, was die Ausſtellung uns bietet. Die Möbel, welche wir im Transept ſehen, nehmen einen zu hohen, zum Theil exceptionellen Standpunkt ein, und die Wände, die ſie als Hintergrund haben, entſprechen ihnen wohl im Ton, aber nicht im Stoff. Die beſte Idee von der mit Comfort eingerichteten Wohnung eines wohlhabenden Gentleman in ihrer modernſten Erſcheinung, was die Decoration und Ausſtattung der Zimmer betrifft, giebt uns das eiſenbeſchlagene Haus vor dem nordweſtlichen Eingang, obwohl es nur im Cot-

tageftil angelegt ift. Aber von der englifchen Commiffion in Befitz genommen, ift es dem Publicum unzugänglich.

So viel erkennen wir leicht, dafs wenn auch das englifche Haus in feiner Anlage, in Beftimmung und Gebrauch daffelbe geblieben ift, doch die Decoration fich fehr verändert zeigt. Von England ift ja die Reform des Gefchmacks ausgegangen, feit zwanzig Jahren geht fie mit Energie vorwärts, alle Kunftinduftriezweige tragen ihren Stempel oder ihre Spuren, und fo ift es unmöglich, dafs nicht auch das Haus davon ergriffen wäre.

Die alte englifche Wohnung, wie fie noch bis auf die letzten Jahre exiftirte, zeigte eine aufserordentliche Uebereinftimmung und doch keinen Stil. Sie folgte in Salon, Speifezimmer, Schlafzimmer bis auf die Küche einer Schablone, die einen gewiffen eigenen Charakter hatte und doch ganz unkünftlerifch war: die Formen der Möbel fchwer, plump und maffiv, die Decoration zum Theil, wie z. B. auf den Teppichen, überladen, bunt und ordinär in den Farben, dem craffeften Naturalismus anheimgefallen. Dort, wo man glaubte mehr und Beffercs thun zu müffen, als der „Standard of life" erforderte, der feine Unterfchiede nur in die gröfsere oder geringere Koftbarkeit des Materials fetzte, da mufste man fich an die Franzofen wenden und gelangte mit ihrer Hülfe zu Zopf und Rococo, oder, wie es gewöhnlich bei den Landfchlöffern gefchah, man erfand für die Innendecoration eine eigene moderne englifche Gothik, deren Hauptmerkmal in der decorativen Verwendung von Eichenholz beftand. Das ift, wie bekannt, in vielen Schlöffern des Continents nachgeahmt worden.

Heute ift das nun, wie uns die Ausftellung lehrt, in vieler Beziehung geändert. Fangen wir mit dem Fufsboden an. Einft blühten auf den Teppichen von Kidderminster Wälder und Gärten, oder es lagen auf den „Bruffels" riefige farbige Blumenbouquets. Muftern wir die heutigen Teppiche auf der Ausftellung, fo fehen wir alles, was auf befondere Bedeutung Anfpruch macht, in orientalifcher Weife verziert, alfo gerade in der Art, welche von der Reform empfohlen worden ift. Die Mehrzahl der grofsen Teppiche folgen diefer Richtung, und es giebt fehr fchöne Beifpiele darunter. Hier und da ift wohl ein einzelnes Stück, das in feiner Gröfse einige Anfprüche erhebt, nach dem Mufter der franzöfifchen Teppiche in Plafond-Decoration verziert; der Blumennaturalismus fowie figürliche Darftellungen finden aber allein noch auf den ganz kleinen Teppichen, wie fie vor dem Kamin zu liegen pflegen, eine Stätte. Auf diefem Gebiete, kann man fagen, ift die Veränderung vollftändig; was ihr widerfpricht, das ift nur eine Erinnerung vergangener Zeiten.

Ebenfo vollftändig ift die Veränderung der Wanddecorationen, der Tapeten. Hier ftanden einerfeits der naturaliftifchen oder fonft finnlofen Verzierung die regulären ftilifirten Mufter gegenüber, andrerfeits der lichten grauen nun eine dunklere und kräftigere Färbung. Letzteres bildet den Standpunkt der Reform. Muftert man nun die englifchen Tapeten, foviel als davon zu fehen ift, insbefondere auch jene Wände, welche den Hintergrund der koftbaren Möbel im Transept bilden und ganze Zimmerdecorationen vorftellen follen, fo wird man nicht im Zweifel fein, dafs auch hier die Reform fchon durchgedrungen ift. Wieweit das nun bereits im englifchen Wohnhaufe gefchehen ift, müffen wir dahin

Tafelaufſatz in Bronze und Glas nach Hanſen's Entwurf von Lobmeyr & Hollenbach.

geſtellt ſein laſſen. Jedenfalls iſt es von Bedeutung, daſs die Kunſt des Decorateurs ſich in dieſem Charakter auf der Ausſtellung präſentirt. Selbſt der Plafond, der ſonſt wenig Berückſichtigung in der engliſchen Wohnung fand, erhält nunmehr eine dieſer Wand entſprechende Decoration, wenn ſie auch ebenfalls nur Tapete iſt.

Ohne Zweifel hat die engliſche Wohnung dadurch mehr Harmonie und Charakter bekommen. Uebrigens hat ſich auch zur papiernen im gleichen Geiſte eine ſolidere Decoration gefellt: wir meinen die buntglaſirten Flieſen, deren Gebrauch und Fabrication in England ſeit wenigen Jahren einen enormen Aufſchwung genommen hat. Allerdings finden ſie in Wohnzimmern nur beſchränkte Anwendung, geben ihnen aber doch im Innern des Kamines oder als äuſsere Verkleidung deſſelben eine höchſt angemeſſene und glückliche Decoration, viel glücklicher als der weiſse oder ſchwarze Marmor, der uns doch immer auf ein anderes Land und ein anderes Klima hinweiſet. Nichts kann auch glücklicher ſein als die Verzierung, wie ſie bisher auf dieſen Flieſen in Uebung ſtand, und nur ganz neuerdings erſt dringt ein anderer Ornamentationsgeiſt ein, den wir ſpäter bei anderen Gegenſtänden noch näher werden kennen lernen.

Mit der Decoration der Wände finden wir die Möbel- und Vorhangſtoffe in

Tafelaufſatz in Holz und Glas nach Hanſen's Entwurf von Lobmeyr & Rudrich.

Einklang und können ſomit auch hier den Wandel des Geſchmackes conſtatiren Wenn aber auf den Teppichen durchweg die orientaliſchen Muſter Platz gegriffen haben, ſo ſind es hier vielmehr diejenigen der gewebten Stoffe des ſechszehnten Jahrhunderts, welche zur Anwendung kommen, meiſt einfache, ſtiliſirte Flächenmuſter in jener Art, wie ſie uns von den Genueſer und Venetianer Geweben bekannt ſind. Sie harmoniren durchaus mit den Tapetenmuſtern. Was die Franzoſen zu gleichem Zwecke jetzt ſchaffen und gebrauchen, das iſt mit gewiſſen bereits erwähnten Ausnahmen alles viel bunter in der Farbe, complicirter in der Zeichnung und verſchiedenartiger im Stil. Es iſt ſelten, daſs dieſe engliſchen Gewebe Muſter des achtzehnten Jahrhunderts zum Vorbild haben, und wenn, ſo ſind ſie gewiſs beſcheidener in Zeichnung und Farbe.

Leider ſind wenig oder gar keine engliſchen Möbel ausgeſtellt, welche dem gleichen Lebensſtande, dem wohlhabenden Hauſe, dem Hauſe des Gentleman entſprechen. Was wir ſehen, iſt faſt alles koſtbarerer Art und mehr Prachtſtück für die Ausſtellung, beſtimmt, als Wunder der Arbeit zu glänzen. Dennoch iſt es in zweierlei Weiſe charakteriſtiſch und entſpricht in der That zwei verſchiedenen Richtungen in der Kunſtinduſtrie, von denen wenigſtens die eine vollkommen originell und engliſch originell iſt. Beiden Richtungen iſt gemein-

ſam eine gewiſſe farbige Erſcheinung des Aeuſsern, und ſie treten daher in ganz beſtimmten Gegenſatz zu der geſchnitzten Renaiſſance-Ebeniſterei von Paris und noch mehr zu der derberen und kraftvolleren von Italien. Ganz im Gegenſatz gegen früher ſtrebt die eine Richtung, deren Decoration in eingelegter Arbeit von Elfenbein und farbigen Hölzern beſteht, die höchſte Feinheit und vollendetſte Ausführung in der Feinheit an, und vernachläſſigt dabei alles Relief. Die Profile ſind von äuſſerſter Zahmheit und Magerkeit, ſodaſs es nur maleriſche Wirkung der farbigen Hölzer giebt, gar keine aber von Licht und Schatten. In dieſer

Krüge von F. W. Merkelbach in Grenzhauſen.

Beziehung können wir auf einige Arbeiten bei Jackſon & Graham, ganz beſonders aber auf die Toilettemöbel in lichtem, gelben Birkenholz mit Elfenbein bei W. Walker aufmerkſam machen. Die Politur und Glätte des Holzes, die Zierlichkeit der Kanten und der überaus feinen Profile, die zarte Behandlung des Elfenbeins, das theils in Relief, theils flach eingelegt und in Roth gezeichnet zur Verzierung dient, dürfte zu dem Vollendetſten gehören, was in dieſer Art auf Ausſtellungen geſehen worden. Es iſt aber auch ſo überaus zart, daſs ſich jede Hand vor dem Gebrauch fürchten muſs.

Dieſer Richtung, welche in vornehmen Kreiſen bereits einigermaſsen Mode geworden zu ſein ſcheint, tritt nun die andere mit einem gewiſſen Bewuſstſein kräftig und nicht ohne Derbheit gegenüber. Auch davon hat die Ausſtellung Beiſpiele ebenfalls bei Jackſon & Graham und ſodann bei Collinſon & Lock und bei Cooper & Holt. Unterſtützt durch das Talent zum Theil gelehrter Architekten wie Eaſtlake (vergl. deſſen Buch: „Houſehold taſte“) und Waterhouſe, ſtellt ſie dem Capriziöſen und Willkürlichen des modernen Geſchmacks das Structive und Rationelle in den Dingen gegenüber, ganz im Sinne der modernen Reform,

aber mit vorwiegender Neigung für das Mittelalter. Sie ift darin wohl nur eine Fortfetzung des modernen gothifchen Stils der Landfchlöffer, nur dafs fie von den Verkehrtheiten deffelben, insbefondere von der fchablonenhaften, nüchternen Uebertragung der architektonifchen Ornamente auf die Tifchlerei abgekommen ift und mehr auf das Rationelle in den wirklichen Tifchler- und Schloffer-arbeiten des Mittelalters eingeht. Auch fie gelangt, auf romanifche Vorbilder fich ftützend, zur farbigen Verzierung im Gegenfatz gegen ein gefundes und kräftiges Relief, felbft zu vertieft eingefchnittenen und farbig herausgehobenen Ornamenten. So fehen wir die ausgeftellten Objecte bei den genannten Fabrikanten in verfchiedener Art malerifch verziert, theils in fehr einfacher Art eingelegt, theils mit ge-

Krüge von F. W. Merkelbach in Grenzhaufen.

färbten Ornamenten, theils mit kleinen Figurenfcenen in mittelalterlichem Coftüm auf Goldgrund, theils auch mit Faiencefliefen, wie bei Morant an einem grofsen Kaften. Wie die Zeichnungen bei diefer Firma Morant, Boyd & Blanford zeigen, verfteht es diefelbe, ganze Zimmer und Häufer reichfter Art in diefem Stile einzurichten. Und darauf ift es natürlich von den Vertretern derfelben abgefehen; wie weit er aber über das Landfchlofs hinaus fchon Boden gewonnen hat, vermögen wir nicht zu fagen; viel ift es wahrfcheinlich nicht.

Muftern wir von dem Standpunkt der internationalen Reform aus dasjenige, was Deutfchland und Oefterreich für die Ausftattung und Decoration der Wohnung ausgeftellt haben, fo könnte es faft fcheinen, als fei diefe Reform im Sinne der Renaiffance nahezu völlig durchgeführt. Wo find alle die Zopf- und Rococomöbel geblieben mit den Vergoldungen und dem gefchnitzten krauſen Mufchelornament, die fonft, namentlich von Wien aus, auf den Ausftellungen fo viele Bewunderer fanden? Ein einziges Stück in der öfterreichifchen Abtheilung bei Haffa erinnert noch daran. Etliche Tapezierarbeiten, namentlich im Sitzmöbel, fuchen es den modifchen Caprizen der Franzofen gleich zu thun, fuchen

Venetianiſcher Spiegel im Salon des Kaiſers, ganz aus geſchliffenen Glasplatten zuſammengeſetzt, nach Storck's Entwurf von Lobmeyr in Wien.

Orientaliſcher Spiegel, entworfen von Storck, ausgeführt von I. & L. Lobmeyr, Hanuſch & Dziedzinski in Wien.

ſie auch wohl zu überbieten, wie wir z. B. von einem Wiener Tapezierer ein vollſtändiges ägyptiſches Boudoir ausgeſtellt ſehen, d. h. wie es ſich eben ein Wiener Tapezierer denkt. Sehen wir von der Grille ab, ſo iſt es übrigens nicht ohne Reiz, und eine Dame mit einem ägyptiſchen Profil findet ſich ja wohl auch dafür. Im Allgemeinen aber iſt es gewiſs überraſchend, wie ſehr das deutſche und öſterreichiſche Mobiliar, die willkürlichen, naturwidrigen Formen des Rococo verlaſſend, ſich einfacher, geſetzmäſsger Structur zuwendet und damit von allen Seiten ſich der Renaiſſance nähert, wenn auch bei weitem nicht alles Renaiſſance iſt, was wir ſehen.

Nun wiſſen wir freilich, daſs es in Wirklichkeit noch vielfach anders iſt, und daſs die Schablone für das gute Bürgerhaus noch lange nicht der Renaiſſance angehört, aber wie oft, ſo iſt es auch hier: die Ausſtellung, den werdenden und wachsenden Geſchmack aufgreifend, giebt die Hoffnung und die Richtung der Zukunft. In dieſer Auffaſſung, ſoviel Tadel das Einzelne bietet, können wir das deutſche wie das öſterreichische Mobiliar nur als eine Wendung zum Guten bezeichnen, und das um ſo mehr, als dieſe Wendung unabhängig vom franzöſiſchen Geſchmack iſt, ja ſich dieſem entgegenſtellt.

In Deutſchland giebt es verſchiedene Hauptorte der Tiſchlerei, wie Mainz, Karlsruhe, Breslau, Dresden, Berlin, und darin Unternehmungen und Geſellſchaften, welche die Renaiſſance ausdrücklich auf ihre Fahne geſchrieben und in dieſem Stil ſich bereits ein Gebiet des Abſatzes erworben haben. Sie haben reich und gut ausgeſtellt, wenn auch das ſchlechte Arrangement, wie es die ganze deutſche Ausſtellung kennzeichnet, ihrer Wirkung Eintrag thut. Was wir aber allgemein an dieſer Fabrication auszuſetzen haben, das iſt eine gewiſſe ſtructive Trockenheit und Nüchternheit, zum Theil auch zu groſse Magerkeit der Formen und Mangel an ornamentaler und insbeſondere figürlicher Plaſtik, welche ſolchen Arbeiten erſt Reiz und Leben giebt. Dieſer Vorwurf würde freilich in der Hauptſache hinwegfallen, wenn dieſe Möbel, was aber nicht der Fall iſt, für das bürgerliche Haus beſtimmt wären. Sie erheben höhere Anſprüche, und müſſen ſich damit hinter die italieniſchen Arbeiten ſtellen.

Entſchieden günſtigen Eindruck machen ebenſo die deutſchen Tapeten, z. B. von Hochſtätter in Darmſtadt, wie auch die öſterreichiſchen von Lucius und andere. Wenn wir damit die zahlreichen Zeichnungen vergleichen, welche Profeſſor Fiſchbach in Hanau ausgeſtellt hat, ſo erkennen wir die gemeinſame Quelle dieſer Wanddecorationen, denn ſo muſs man ſagen, und kaum noch Tapeten. Der Fortſchritt, der hier mit den Tapeten gemacht iſt, beſteht eben darin, daſs die Wand als ein Ganzes für eine ſyſtematiſch gegliederte Decoration aufgefaſst worden und die ſchablonenhafte Tapete mit breiteren und ſchmäleren Bändern und Bordüren, mit Sockel und Fries dafür eingerichtet wurde, ohne den billigen Preis der gewöhnlichen Tapetenbekleidung weſentlich zu verändern. Das erſcheint hier gelungen, und wir können nur wünſchen, daſs ſolche Decorationen nicht blos Ausſtellungsobjecte bleiben, ſondern zur Verſchönerung des Bürgerhauſes allgemein werden.

Das gilt nun freilich in keiner Weiſe von den gewebten Möbelſtoffen Deutſchlands, die zwar auch langſam zur Stiliſirung hinneigen, aber einerſeits bei weitem

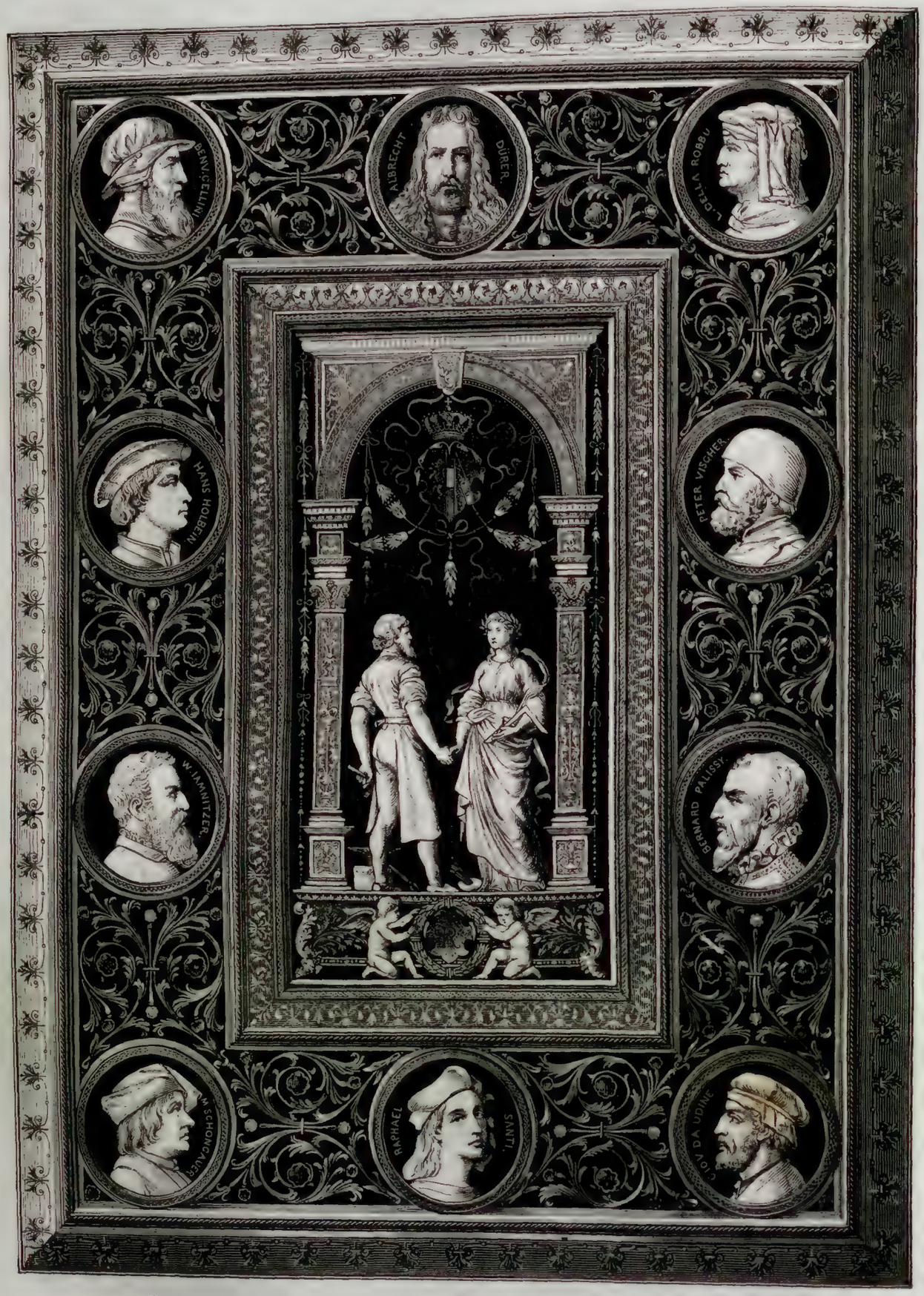
mehr von franzöſiſchen Muſtern abhängig ſind, und andrerſeits ganz und gar eines guten und feinen Farbenſinnes ermangeln, wie denn dieſer Sinn überhaupt noch der deutſchen Ausſtellung, der deutſchen Induſtrie abgeht.

Hierin ſteht die öſterreichiſche Möbelſtofffabrikation unendlich höher. Sie allein bringt, vom Orient abgeſehen, neben Frankreich auf dieſem Gebiete Gegenſtände, die wirklich Reiz haben und Entzücken gewähren, und ſie bringt ſie zahlreicher und in jedem Falle origineller noch als die Seideninduſtrie zu Lyon. Sie zeigt ſie zum Theil auch gleich in der Art, wie ſie angewendet werden ſollen, nicht als Einzelſtoffe, ſondern als Decoration gedacht.

In dieſer Beziehung iſt die überaus glänzende und gediegene Ausſtellung des Wiener Etabliſſements von Philipp Haas & Söhne gleich einer That in der Entwicklung der modernen Kunſtinduſtrie zu achten. Es kommen hier drei Momente zuſammen, welcher dieſer Fabrik und ihrer Ausſtellung eine Bedeutung verleihen, die ſie über alle Concurrenten der Welt erhebt: erſtens die Entſchloſſenheit und Groſsartigkeit zugleich, mit welcher der Chef und die Seele des Hauſes, Eduard von Haas, die neuen, einmal für richtig erkannten Bahnen betritt, zum zweiten das unvergleichliche decorative Talent Storck's, der ſeinen Geſchmack, ſeinen feinen Sinn, ſeine Erfindungsgabe ganz insbeſondere dieſer Anſtalt widmet, und drittens die reichen Sammlungen des öſterreichiſchen Muſeums, die unerſchöpflich neue Motive und Ideen darbieten, Sammlungen, die aller Welt zur Verfügung ſtehen, aber nicht von aller Welt benützt werden. Bei keinem ähnlichen Ausſteller ſehen wir daher auch einen ſolchen Reichthum prachtvoller oder reizender Motive, die dennoch für jeden, der die Abſicht zu merken verſteht, ſo harmoniſch ſind, ſo in derſelben Richtung liegen.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir auf das Detail dieser Ausſtellung eingehen, und wir müſſen uns daher in der Hauptſache begnügen, eben die Richtung anzugeben und den Geiſt zu charakteriſiren, der in den Reihen von Zimmercompartimenten oder in den zahlreichen Goldbrokaten, Seidenſtoffen und Teppichen liegt. Hier iſt einmal von jeder Nebenwirkung und Nebenabſicht abgeſehen, das Weſentliche nicht im Beiwerk geſucht, wie uns das ſo häufig begegnet, ſondern lediglich in der decorativen Wirkung der Gegenſtände und in der Harmonie bei ihrer Zuſammenſtellung. Darum feſſeln uns auch dieſe Modelle von Zimmern, denen doch gar vieles zur vollen Ausſtattung fehlt, ſo unwiderſtehlich, ohne daſs wir uns eigentlich Rechenſchaft darüber zu geben vermöchten, auch nicht Luſt und Neigung dazu verſpüren. Denn das liegt eben im Weſen des rein Decorativen, daſs es uns in dem Zuſammenflieſsen ſeiner Elemente nur wie eine Harmonie, wie eine Stimmung anmuthet, mag ſie noch ſo verſchieden ſein, ernſt oder heiter, zart oder kräftig, prachtvoll oder schlicht, reich oder einfach.

Gehen wir dennoch ein wenig ein in die Sache, ſo werden wir recht bald finden, daſs es vorwiegend der Geiſt der Renaiſſance iſt, der hier waltet, aber der Geiſt der Renaiſſance mehr vielleicht als ihre Formen. Auch dieſe ſind nicht ausgeſchloſſen, — Muſter und Wirkung, wie ſie uns die Genueſer und Venetianer Gewebe des ſechszehnten Jahrhunderts bieten; neben ihnen aber ſehen wir nichts verſchmäht, was des gleichen Charakters als Flächenmuſter, d. h. rein decorativer



Deckel eines Albums mit Emailmalerei, im Beſitze des Erzherzogs Rainer.
Nach Zeichnungen von J. Storck und F. Laufberger.

Art iſt, ob es nun aus Indien oder Perſien ſtammt oder ob es mittelalterlicher Herkunft iſt. Die Fuſsteppiche folgen durchweg orientaliſchen Muſtern, und dieſe ſind oft von einer Schönheit, wie ſie die heutige orientaliſche Teppichſtickerei

Eliſabeth, Kurfürſtin von Brandenburg, nimmt heimlich das heilige Abendmahl in beiderlei Geſtalt. Gemälde von Adolph Treidler.

nicht mehr kennt, denn es ſind alte Gegenſtände, welche die Motive gegeben haben. Daſſelbe iſt es mit einem Hauptſtücke, der Tiſchdecke aus Gold, Silber und Seidenſammet, deren Zeichnung und Effect der heutige Orient nicht mehr zu Stande brächte.

Seidenſtoff-Bordüre, blau mit Gold, von Phil. Haas & Söhne in Wien.

Wir haben auf die Zimmercompartimente in der Ausſtellung von Haas hingewieſen, um uns eine Idee von den Intentionen zu geben, die in dieſem Etabliſſement herrſchen, wir können aber auch in der Ausſtellung ſelbſt in voller Ausführung ſehen, was uns dort bloſs als Abſicht und Idee vor Augen tritt.

Wir meinen die von Haas ausgeſtatteten Zimmer in dem öſterreichiſchen Kaiſerpavillon. Hat hier Gugitz in ſeinem edlen Bau zu vorübergehendem Zwecke oder gelegentlichem Gebrauch eine architektoniſche Muſterleiſtung geſchaffen, ſo iſt die innere Einrichtung der Wohnräume, die von Storck entworfen iſt, nicht minder gelungen. Das ernſtere Zimmer des Kaiſers mit ſeinem ſchwarzen und goldenen Plafond, mit ſeinen Wänden in rothem Sammet auf goldgelbem Atlasgrunde in Venetianer Art, das Zimmer der Kaiſerin, lichter gehalten mit den Arabesken Sturm's in Art der Raffael'ſchen Grotesken, mit ſeinen reizenden geſtickten Möbeln auf blauem, goldſchimmernden Grunde, beide ihrer Beſtimmung nach ſo verſchieden im Charakter und doch gleich edel, prachtvoll, kaiſerlich mit dem Glanze den vornehmſten und feinſten Geſchmack vereinend. Wer an rein decorativen Reizen Vergnügen findet, der wird ſchon die Stoffe allein und ihre verſchiedenartig ſchillernde Wirkung, je nach der Richtung, in welcher ſein Auge darauf fällt, des Studiums würdig finden. Mit dieſer Leiſtung des öſterreichiſchen Pavillons kann der deutſche Kaiſerpavillon, ein Werk der Architekten Kyllmann und Heyden, keineswegs den Vergleich aushalten: mehr zeltartig gedacht und in Holzgerüſt ausgeführt, zeigt er wenig Phantaſie und Gedanken, und mit ſeinen rothen Sammet- und Seidenſtoffen einen ziemlich gewöhnlichen Geſchmack.

Seidenſtoff, dunkelblau mit Gold, von Phil. Haas & Söhne in Wien.

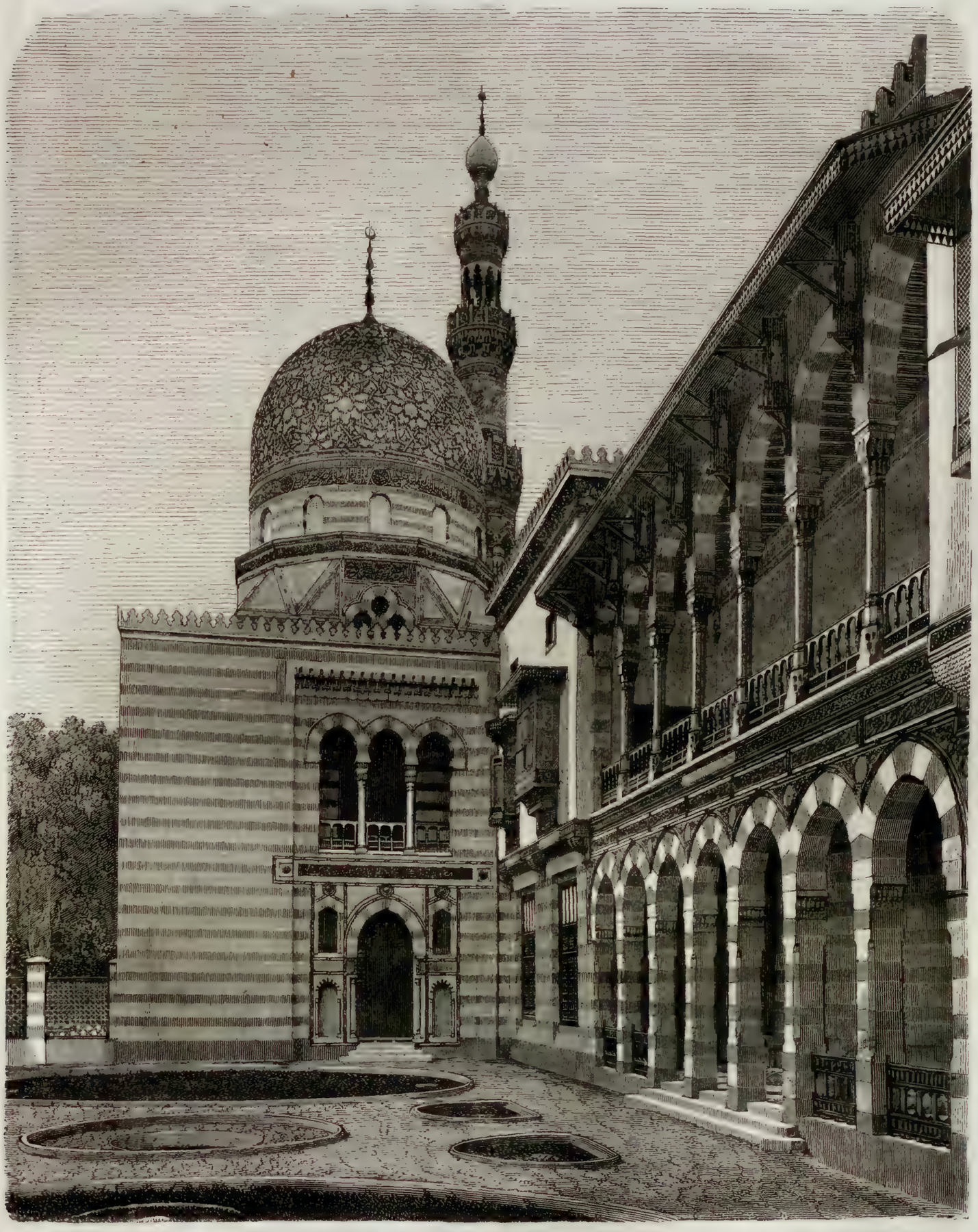
Die Fabrik von Haas ſteht mit ihren Beſtrebungen in Oeſterreich keineswegs allein. Man kann vielmehr ſagen, daſs, obwohl einzelne Möbelſtofffabriken noch unter franzöſiſchem Einfluſs ſtehen, Architekten, Seidenfabrikanten, Decorateure und Kunſttiſchler in die gleiche Richtung hineindrängen, wenn es auch nicht immer mit gleichem Glücke geſchieht. Schon längſt ſteht Giani mit ſeinen Brokaten und Seidenſtoffen durchaus ſelbſtändig da, anfangs mehr auf kirchlichem Gebiete, jetzt aber auch nicht minder der Decoration der Wohnung mit ſtiliſtiſchen Vorhang- und Möbelſtoffen zugewendet. Fr. O. Schmidt in Wien, ein ächter Künſtler auf dem Gebiete der Wohnungs-Decoration, verſteht es vortrefflich, uns in die ſolide Pracht und in die gemüthvolle Stimmung der deutſchen Renaiſſance zu verſetzen; der vielbeſchäftigte Schönthaler, der mit vornehm

edlem Anſtrich der Wohnung ächte Familienbehaglichkeit zu vereinen weiſs, führt uns diesmal nur wenige ſeiner gut und bequem gebauten, zum Theil auch mit eingelegter Arbeit verzierten Möbel vor, aber nur Muſter beſtehender Einrichtungen und nicht ſpeciell für die Ausſtellung geſchaffen; die Kunſttiſchler Dübell und Ludwig, letzterer vorzugsweise auf eingelegte Arbeit den Nachdruck legend, jener mit gefunden, kräftig bequemen, einfach conſtruirten Lederfauteuils, vertreten ihr

Büſte der k. k. Hofſchauſpielerin Charlotte Wolter, von Victor Tilgner.

Genre vortrefflich in gleichem Geiſte. So könnten wir noch eine Reihe nennen, unter den Tapezierern z. B. Alexander Pollak, wollen aber nur noch der Borten und ſonſtigen Poſamentierarbeiten Drächsler's gedenken und zwar deſshalb, weil dieſe Arbeiten, die zur künſtleriſchen Vollendung der Möbel und Vorhänge nothwendig ſind, durch den Modegeſchmack gänzlich verdorben waren, die von Drächsler aber zum erſten Male einen richtigen Weg einſchlagen. Sämmtliche genannten Fabrikanten ſind Wiener.

Dem Zuge der öſterreichiſchen, ſpeciell der Wiener Fabricanten folgen die ungariſchen Kunſttiſchler mit ihren Holz- und Ledermöbeln, zum Theil nicht ohne Glück; ſie bieten uns aber kein ſelbſtändiges Intereſſe. Ganz anders iſt es mit Italien, deſſen Kunſtmöbel in gewiſſem Sinne vielleicht von allen am höchſten ſtehen; aber ſie nehmen einen anderen Standpunkt ein. Bei den Italienern handelt es ſich nicht um eine volle harmoniſche Ausſtattung der Wohnung, ſondern um die Schöpfung des einzelnen Stückes als eines Kunſtwerkes. Wie es verwendet wird, das iſt dem Liebhaber überlaſſen. Der Standpunkt iſt auch



Egyptiſcher Palaſt; Hofanſicht.

zum grofsen Theil der antiquariſche, der Standpunkt der Imitation beſtimmter alter Muſter. Dieſe gehören nun allerdings faſt ſämmtlich der Renaiſſance an, von der Frührenaiſſance angefangen mit ihrem ſtrengen, einfachen Bau und den flachen Arabesken und Ornamenten bis zu

den naturaliſtiſchen, virtuos behandelten, mit Profilen, Figuren und Ornamenten frei und breit heraustretenden geſchnitzten Möbeln der Barockzeit. Zu ihnen geſellen ſich die Cabinetſtücke von Ebenholz mit eingelegtem Elfenbein, ſowie die mit farbigen Steinen und vergoldeten Bronzen. Jene Arbeiten, die mehr im Stil der Frührenaiſſance gehalten ſind, haben die Italiener für ſich allein. Unter ihnen tritt ein groſser Kaſten von Morini in Florenz hervor, ſowie die kleineren, bis aufs feinſte durchgearbeiteten Rahmen und Füllſtücke von Frullini, die ſchon ſeit 1867 ſich die Bewunderung der Kunſtwelt errungen haben. In den übrigen Renaiſſancemöbeln concurriren die Italiener insbeſondere mit den Franzoſen; die ihrigen haben aber den Vorzug gröſserer Freiheit, kräftigerer Haltung und einer angemeſſeneren, mehr virtuoſen und weniger raffinirten Behandlung des Holzes. Bei der gröſseren Freiheit und der kräftigeren Gliederung und Profilirung, welche die Italiener ſich erlauben, machen ſie mehr Anwendung von figürlichem Schmuck, der ſich von Reliefs zu Karyatiden und frei daſtehenden lebensgroſsen Figuren in vollem Hochrelief ſteigert. In dieſem Genre des Hochreliefs iſt wohl das Bedeutendſte ein Kamin, deſſen weit vortretendes Geſims von zwei männlichen Figuren getragen wird, eine Arbeit von Panciera in Venedig, während ſich ein prachtvolles Bett von Ferri und Bertolozzi in Rom mit Reliefs und Karyatiden, ſowie ein Credenzkaſten aus dem artiſtischen Inſtitut von M. Guggenheim in Venedig auf dem mittleren Standpunkt hält. Letzterer übrigens führt uns auch in einem anderen Stück den kräftigeren Barockſtil vor, ſowie an einem mit farbigen Marmorarten, Lapislazuli und anderen Steinen, ſowie mit Bronzebeſchlägen und Bronzefiguren geſchmückten Cabinetſtücke ein Beiſpiel jener eigenthümlichen Prachtarbeiten des ſiebzehnten Jahrhunderts, die mehr durch ihre glänzende und farbige Erſcheinung, als durch künſtleriſche Gediegenheit dem damaligen Kunſtſinn gefielen.

Unter den übrigen Staaten der modernen Cultur, welche uns bedeutendere Gegenſtände für die Ausſtattung der Wohnung geſendet haben, nimmt wohl nur Dänemark noch eine eigenthümliche Stellung ein, wenn auch dieſe Eigenthümlichkeit ſo zu ſagen nur in einer Schattirung des allgemeinen modernen Charakters beſteht. Das kleine Land befindet ſich mit ſeiner künſtleriſchen Bildung noch immer unter dem mächtig nachwirkenden Einfluſse Thorwaldſen's, und daher tragen ſeine zierlichen, gut gearbeiteten, etwas ſchwächlich profilirten Möbel eine Hinneigung zur Antike zur Schau, die ihnen einerſeits einen edlen Anſtrich giebt, andrerſeits aber auch eine gewiſſe Steifheit und Nüchternheit, wie ſie modernen Antikiſirungen zu eigen iſt, nicht verleugnen kann. Auch Belgien iſt vertreten, und zwar mit trefflichen, ſtiliſirt gezeichneten Tapeten, ſowie mit Renaiſſancemöbeln von guter geſchnitzter Arbeit; ſie gleichen aber zu ſehr der franzöſiſchen, um irgend Eigenthümlichkeit in Anſpruch zu nehmen. Daſſelbe iſt der Fall mit den belgiſchen Gobelins, die nur ein Abzweig der franzöſiſchen ſind; imitirte Gobelins von Charle-Albert in Brüſſel, z. B. ein Gemälde nach Teniers, treffen gar nicht den Ton und Charakter dieſer gewebten Malereien, weil ſie ſich wie trockene Gouachemalereien auf Leinwand darſtellen. Holland hat uns nur ſeine Deventer Teppiche geſendet, von denen die beſſeren alle dem orientaliſchen Stile folgen, insbeſondere die Smyrnaer Art, doch mit zu groſser Lebhaftigkeit der Farben. Auf der ſchwediſchen Ausſtellung ſind ſich für unſeren

modernen Geſichtspunkt nur die imitirten Goldledertapeten intereſſant, gute für die neue Reform der Wohnung brauchbare Arbeiten, die ächten Charakter tragen. Die Muſter trifft man noch häufig im Lande ſelbſt, wo ſich viel Ledertapeten aus

Vaſe von gravirtem Kryſtallglas von W. T. Copeland & Sons in Stoke upon Trent.

alter Zeit erhalten haben. Mit Rufsland würden wir ſchon das Gebiet der nationalen Frage betreten. Die gebildete Welt Rufslands hat ſich allerdings mit ihrer Wohnung auf europäiſchem Fufs eingerichtet, und dies erkennen wir auch auf der Ausſtellung in Möbeln, Tapeten, Teppichen, die noch ſehr blumigen

Charakter von der alten Art tragen, aber es giebt daneben Beſtrebungen — wir werden ſie ſpäter bei anderen Induſtriezweigen noch einflufsreicher finden — welche es ſich zur Aufgabe gemacht haben, die eigenthümlichen traditionellen

Erker des egyptiſchen Palaſtes.

Elemente einer nationalen ruſſiſchen Kunſt in die moderne Induſtrie einzuführen und dadurch auch für die gebildeten und vornehmen Kreiſe von heute einen ſpecifiſch ruſſiſchen Kunſtcharakter zu ſchaffen. Auf dem Gebiete der Wohnung,

d. h. eben der vornehmen oder modernen Wohnung, ſcheint nun das noch wenig gelungen zu ſein. Wir könnten als Beiſpiele nur einige in Eichenholz geſchnitzte Möbel ſowie verſchiedene Leinengewebe für das Haus, von Handtüchern und Decken mit rothen Bordüren und Ornamenten anführen, davon die Motive für jene von der Holzarchitektur, für dieſe aus der ererbten, allerdings ſehr alten Bauernweberei entnommen ſind.

Ziegelportal von der Wienerberger Ziegelfabriks- und Baugeſellſchaft, entworfen von H. v. Ferſtel.

2. Das nationale Wohnhaus.

Von den wenigen Gegenſtänden abgeſehen, die wir in der ruſſiſchen Ausſtellung antreffen, iſt das nationale Element der Induſtrie mit ſeinen überaus reichen, ebenſo urſprünglichen wie richtigen ornamentalen Motiven noch ſo gut wie gar nicht in die moderne Kunſt aufgenommen worden. Wir müſsten denn dahin den ſogenannten Schweizerſtil im Holzbau rechnen, der allerdings bei Villen und anderen ländlichen Phantaſiebauten vielfach in Anwendung kommt oder die eigenthümliche, orientaliſirende Verzierung der Decken und Mäntel aus der

ſpaniſchen Volkstracht, welche ſchon ſeit einer Reihe von Jahren für unſere Vorhang- und Möbelſtoffe eines der ſchönſten Motive geliefert haben. An Andeutungen jedoch fehlt es nicht — und es ſind die Bemühungen der Kunſtfreunde bereits vielfach dahin gerichtet, — daſs der Schatz von Ornamenten und Motiven, der Schatz von Belehrung, welcher in der nationalen Hausinduſtrie ruht, gehoben und für unſere moderne Decoration gewonnen wird. Für diesmal müſſen wir uns in Betreff der Wohnung mit der einfachen Betrachtung deſſen begnügen, was uns die Ausſtellung an nationalen Gebäuden bietet, ohne weiter die Frage nach ihrer modernen Verwerthung aufzuwerfen.

Es lag in der urſprünglichen Abſicht, auf der Weltausſtellung ein Geſammtbild der menſchlichen Wohnungen zu geben, dadurch, daſs man von allen Län-

Krüge von C. W. Fleiſchmann in Nürnberg.

dern und Völkern ein möglichſt originelles Beiſpiel ihrer Bau- und Wohnart mitſammt der inneren Ausſtattung brachte. Der Gedanke hätte ſich wohl ausführen laſſen, wenn man ſich bei der vielſeitigen Gröſse der Aufgabe auf das beſchränkt hätte, was wirklich charakteriſtiſch und bedeutungsvoll iſt, und die Sache überhaupt mit Umſicht angegriffen hätte. So iſt es ergangen, wie bei vielen anderen guten Ideen, die der Leitung der Weltausſtellung zur Verfügung geſtellt wurden: man entzog ſie den berufenen und kundigen Händen, und ſo gelangten ſie endlich verpfuſcht zur Verwirklichung, oder wurden auch ganz aufgegeben, nachdem ſie auf dem Programm ihre Schuldigkeit gethan hatten.

So ſehen wir denn im fernen Oſten des Weltausſtellungsraumes unter dem Namen „Dorf“ ein Häuflein Blockhäuſer beiſammen, das der reine Zufall zuſammengeſchneit hat, wo eben der ſchöne Gedanke eine empfängliche Stätte gefunden hatte. Hier und da in der Weite trifft man wohl noch ein anderes Gebäude, das dieſen nationalen Bauten angehört und ſtatt uns einen Begriff von

der Wohnart ihres Landes zu geben, als Ausſtellungsraum mit allerlei Arbeiten angefüllt oder auch als Commiſſionsbureau benützt iſt. Das Meiſte dazu hat Oeſterreich ſelbſt geſtellt, das Intereſſanteſte Rußland und Schweden. Vertreten iſt eigentlich nur der Holzbau, der Ziegelbau allein im ſiebenbürger Sachſenhauſe, und die Riegelwand war es wenigſtens in dem Elſäſſer Hofe; vielleicht das geſchichtlich am meiſten charakteriſtiſche Haus, das norddeutſche Bauernhaus, deſſen Anlage mit der älteſten Geſchichte und den älteſten Sagen ſtimmt, vermiſſen wir leider, wie ſo vieles Andere.

Man würde naturgemäſs dieſe Bauten nach ihrem Material zu ſchildern haben, aber, wie geſagt, iſt eigentlich nur das eine Material, das Holz, vertreten und das ſolide deutſche Haus aus Siebenbürgen erſcheint wie eine Ausnahme. Und im Holzbau wieder iſt faſt alles Blockhausſtil, d. h. die Wände ſind aus Balken auf-

Fayence-Teller mit Emailbemalung in türkiſchem Stil, von L. Parvillée in Paris.

gebaut, die horizontal auf einander liegen und mit den Köpfen über Kreuz in einander gefügt ſind. Gar verſchieden ſind allerdings die Stufen, in welchen dieſer Stil künſtleriſch ausgebildet worden, und ebenſo verſchieden das Alter der Motive, die wir daran zu erkennen vermögen.

Unter beiden Geſichtspunkten ſtehen vielleicht die ſchwediſchen Holzbauten am höchſten und neben ihnen die ruſſiſchen. Unter den ſchwediſchen Gebäuden wieder macht die im „Dorf“ gelegene Meierei von Wengſtröm den originalſten Eindruck. Die Anlage iſt eine maleriſche, namentlich von der Giebelſeite her, wo eine gedeckte Stiege hinaufſteigt und auf eine offene Halle führt, über welcher ſich der Giebel mit gekreuzten Balken ſchlieſst. Die innere Ausſtattung fehlt leider gänzlich und auch die Anlage der Zimmer bietet nichts Intereſſantes; ſie ſteht wenigſtens in keiner Beziehung mehr zur Anlage des altnordiſchen Hauſes. Um ſo intereſſanter erſcheint die Decoration und Architektur des Aeuſseren, wenn anders ſie ächt und traditionell iſt; denn wir geſtehen offen, in Schweden

Toilettenſpiegel im Stile Louis XVI., mit den Allegorien der Kunſt und Natur, modellirt von Gumery, ausgeführt von Chriſtofle & Co. in Paris.

wohl zahlreiche roth angeſtrichene Blockhäuſer geſehen zu haben, keines aber mit ſo vollendeter und charakteriſtiſcher Behandlung des Holzes; auch kann man ſich dem Miſstrauen nicht entziehen, wenn man ſieht, mit welcher Willkür und Phantaſie anderes auf der Ausſtellung zur Darſtellung gekommen iſt, z. B. die orientaliſchen Gebäude. Was an dieſem ſchwediſchen Hauſe charakteriſtiſch iſt, das ſind die Säulen mit ihrem Würfelcapitäl, die Rundbogen der Fenſter und der Stiege mit ihrem Zickzackornament, alles völlig romaniſch, oder vielmehr ſo dem normanniſchen Bauſtil zu eigen, daſs wir uns erſtaunt fragen: ſehen wir hier die urſprünglichen Motive der Normannenbauten in Frankreich und England vor uns?

Porzellanvaſen von W. T. Copeland & Sons in Stoke upon Trent.

Sind dieſe Motive dem noch ältern nordiſchen Holzbau entlehnt? Oder iſt alles, was wir dieſer Art an der ſchwediſchen Meierei ſehen, nur die künſtliche Wiedergeburt aus dem Studium und der Phantaſie eines modernen Architekten? In jedem Falle ſind die übrigen ſchwediſchen Holzbauten, wie der Jagdpavillon, der die Ausſtellung der Frauenarbeiten aufgenommen hat, und das Fiſchereigebäude mit ſeinem ſchönen Portal und den reizenden Veranden, freie Schöpfungen des Architekten, ſoviel alte und originale Motive auch darin zur Verwendung gekommen ſein mögen.

Auch von den ruſſiſchen Holzgebäuden, deren wir zwei auf der Ausſtellung

haben, ist mindestens das eine, das grosse Gehöft, idealisirt. In dieser Weise wohnt kein Bauer, auch ein russischer nicht. Dennoch, obwohl es für seine Bestimmung allzureich gestaltet ist, trägt es entschieden den ächten, specifisch russischen Charakter, ebenso wie das zweite Gebäude, das als russische Restauration benützt ist. Beide sind im Blockhausstil gebaut, beide tragen die gleichartige Ornamentation, sind aber darin verschieden, dass das grösere Gehöft in seiner Holzfarbe blasser ist, während die Restauration einen polychromen Anstrich in Braun, Roth, und Blau erhalten hat. Letzteres entspricht der Landessitte. So wie es hier geschehen ist, ohne helle Farben und grelle Gegensätze, macht es mit dem Hintergrunde der grünen Bäume einen höchst angenehmen und wohlthuenden Eindruck.

Die Anlage dieser russischen Häuser ist, wie die der schwedischen, eine entschieden malerische. Säulengestützte Veranden, vorspringende Dächer, reich verzierte Giebel, gekuppelte, bunt umrahmte Fenster geben Mannichfaltigkeit und Bewegung der Linien, Wechsel von Licht und Schatten. Das Gehöft enthält zu dem Hauptgebäude noch einige kleinere, verbunden oder umschlossen durch eine kunstvoll in durchbrochener Arbeit verzierte Umzäumung, mit einer äusserst reichen Doppelpforte mit durchbrochenen Flügelthüren und einem krönenden Dach darüber. Das Hauptgebäude, ähnlich wie die schwedische Meierei, mit einem Hauptstock und einem niedrigeren Parterregeschoss darunter, hat jedoch seine Stiege im Innern. Vor der Eingangsthür ist eine offene Halle mit einem bedeckten Gang zur Seite: alles scheint darauf angelegt, Luft, Licht und Sonne soviel wie möglich zu geniessen. Das grosse Wohnzimmer im Hauptgeschoss ist soweit eingerichtet, dass es uns wohl eine Idee von der russischen Wohnung zu geben vermag. Alles ist mit Holz gedeckt und gedielt, der Plafond zeigt seine Balken, Gesimsbretter tragen Faiencekrüge und anderes Geschirr, der (imitirte) oben platte Kachelofen den Samowar und das übrige Theegeräth, in einer Ecke sieht man das umhängte Heiligenbild, die Vorrichtung zur religiösen Uebung, Tische, Bänke und Stühle sind einfach aus Holz mit meist vertieft geschnittenem Ornament, einzelne Leinengewebe endlich, die als Handtücher oder Thürbehang dienen, geben uns mit ihren rothen Ornamenten Beispiele von den eigenthümlichen nationalen Geweben Russlands.

Was dieses russische Haus wohl am meisten charakterisirt, das ist sein ächtes Holzornament. Die Bauart ist der Blockhausstil, doch so, dass die Balken auf der Aussenseite wieder abgerundet sind. Dies könnte auf ein sehr altes Motiv hinweisen, wonach die Baumstämme nur unten und oben, wo sie auf einander liegen, abgeplattet wären. Wo aber nur die Möglichkeit sich zeigt, das durchbrochene Holzornament einigermassen organisch an den Ecken und Kanten anzubringen, da ist es auch geschehen. Es bekränzt die Giebel, läuft auf dem ganzen Dachfirst entlang, fällt wie ein Spitzenschleier vom Dach herunter, bildet Gallerien, Geländer, Gitter, Zäune, umgiebt als Rahmen die Fenster, kurzum bildet völlig die charakteristische Erscheinung des russischen Hauses. Seine Art ist auf den ersten Blick sehr einfach. Es ist keine plastische Schnitzerei, die sich aus dem Grunde herausbewegt und modellirt; es ist rein aus dem Brett durchsägte Arbeit, die wie Spitzenkanten endet. Durchweg sind es kurze grade Linien,

aus denen ſich das Ornament zuſammenſetzt, aber dennoch ſind die Motive reich, mannigfach und eigenthümlich. Seltner erkennt man pflanzliche, hier und da auch Thiermotive, wie z. B. gegenübergeſtellte Vögel an der Umzäumung des Gehöftes, aber dieſe Thierbilder ſind mit graden Linien auf eine ſehr ſimple Urform zurückgeführt, und man braucht zuweilen Zeit, ſie zu erkennen. Offenbar iſt dieſe einfache Art der Ornamentation, die, ſo entwickelt ſie erſcheint, doch

Faience-Gefäſse mit Email, von E. Collinot in Paris.

niedriger ſteht als das eigentliche Relief und die Schnitzerei, um ihre Einfachheit und Natürlichkeit willen uralt; wann ſie entſtanden, iſt darum wohl ſchwer zu ſagen. Andere Motive des ruſſiſchen Hauſes laſſen uns eher auf beſtimmte Zeiten des Urſprungs ſchlieſsen; ſo weiſet z. B. das Würfelcapitäl, wie wir es an den Pfeilern des Gehöftes und den kleinen Säulen der Reſtauration ſehen, auf die alten byzantiniſchen Verbindungen und Einflſſe hin. Es wäre darum wohl der Mühe werth, der Geſchichte der ruſſiſchen Holzbauten rückwärts ein wenig nachzugehen; doch wird es ſchwer ſein, das Material zuſammenzuleſen.

Im Gegenſatze zu den ruſſiſchen und ſchwediſchen Gebäuden erſcheinen die

Kronleuchter, nach Entwurf von H. Claus ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Ampel für ein Schlafzimmer mit drei Flammen,
von der Berliner Actiengeſellſchaft für Central-Heizungs-, Waſſer- und Gas-Anlagen.

architektoniſchen Motive bei den Schweizer Häuſern, wenigſtens bei dem Chalet, das die Schweizer Schulausſtellung beherbergt, verhältniſsmäſsig neu. Sie

liegen alle diesseits der Renaissance. Selbst der Blockhauscharakter hat sich geändert, indem es nicht mehr die vollen quadratischen Balken sind, aus denen sich die Wände aufbauen, sondern dicke Bohlen, die mit den Schmalseiten auf einander stehen, und dort, wo sie sich durchkreuzen, mit durchgehenden Zapfen verbunden sind. Ihre Ausläufer sind geschnitzt und so ornamental verwerthet. Was dem Schweizer Hause vor allem seine charakteristische Erscheinung giebt, das ist das vorspringende Dach und die umlaufende, von Säulen getragene Gallerie. An unserem Chalet umgeben sie das erhöhte Erdgeschoss und das eine Stockwerk darüber. In ihrer durchbrochenen, ausgesägten Ornamentation erscheinen sie sehr modern und sehr willkürlich, höchstens dass uns Flächenmotive in das siebzehnte Jahrhundert zurückführen. Dasselbe ist im Innern der Fall, das uns kein besonderes Interesse mehr bietet. Die hölzernen Plafonds in Renaissanceart bei angeworfenen Wänden, die Parquetten der Fussböden erscheinen mehr als industrieller Ausstellungsgegenstand, denn dass sie dem Schweizerhause charakteristisch wären.

Wenn das Chalet wohl nur ein unbedeutender Vertreter seiner Art ist, so imponirt uns dagegen das ihm sonst am nächsten stehende Vorarlberger Haus mit langer Fensterreihe als ein höchst stattlicher Bau, geeignet als Sitz für eine wohlhabende und zahlreiche Familie. Hat das Schweizer Haus den Blockhausstil schon halbwegs aufgegeben, so zeigt das Vorarlberger einen noch mehr fortgeschrittenen Standpunkt. Die ganzen Wände sind schuppenförmig mit zierlich gearbeiteten Schindeln bedeckt, gewissermassen in einem hölzernen Verputzstil, der den Rohbau der Blöcke verbirgt. Ueberhaupt ist der Eindruck des Aeusseren höchst civilisirt und der des Innern, was Wände, Decken und Fussböden betrifft, alles gedielt und getäfelt, nicht minder. Die wenigen Möbel, sogenannte Bauernsessel von Tannenholz, die Lehnen in Adlerform ausgeschnitten ohne weitere Verzierung, entsprechend. Tische, ein brauner Kachelofen mit Bänken zu beiden Seiten, passen dazu allerdings nicht völlig. Das Haus erscheint fast zu vornehm und stattlich für dieses einfache Geräth. Was die Anlage betrifft, so erscheint die Giebelseite, auf welcher sich auch der Haupteingang befindet, als die Fronte: Gallerien mit gebrochenen Geländern schmücken sie von unten bis oben. Die Langseiten zeigen nur stattliche Reihen regelmässiger Doppelfenster mit geradem Abschluss. Auch für dieses Gebäude müssen wir die Motive des architektonischen und ornamentalen Details diesseits der Renaissance suchen.

Einen so vornehmen und stattlichen Charakter tragen nun freilich die nationalen Wohngebäude nicht, welche die östliche Hälfte Oesterreichs auf die Ausstellung gesendet hat. Die gegenwärtigen zeitweiligen Bewohner behaupten allerdings, dass sie es in der Heimath schöner und besser haben, und es wäre demnach in dieser Beziehung die Weltausstellung hinter der Wirklichkeit zurückgeblieben, während sie sonst gewöhnlich Kraftanstrengungen macht, darüber hinaus zu schiessen. Als eine solche, in dieser Beziehung ungenügende Vertretung wird das sogenannte Geidlerhaus bezeichnet, die Wohnung deutscher Ansiedler im Neutraer Comitat. Es ist ein armseliges Blockhaus von rohem Gefüge, unverziert und zum Theil unverputzt in den Fugen, so dass Wind, Regen und Schnee eindringen mögen. Kleine Fenster nach slavischer Art lassen spärliches Licht in das Innere hinein. Das eine aufgesetzte Stockwerk, das an zwei Seiten von

einer engen Gallerie umgeben ist, enthält nur ein paar Kämmerchen; das Hauptgemach liegt im Erdgeschofs zur Seite. Es ist wenigstens freundlich ausgestattet mit einem grofsen grünen Kachelofen und Bänken herum nach alter deutscher Sitte, wie wir beides, Ofen und Bank, heute noch regelmäfsig z. B. in Franken antreffen, während bunte ungarische Faiencekrüge, ebenfalls traditionell nach alter Art, den Wänden einigen Schmuck verleihen.

Läfst uns dieses Geidlerhaus, zumal mit seinen engen Fenstern schon den Einfluss seiner nicht deutschen Umgebung erkennen, so muthet uns das ungarische Szeklerhaus aus Siebenbürgen gar fremdartig an. Es ist nicht blofs ein Haus, es ist ein Gehöft, in das wir durch ein grofses Holzportal eintreten. Schon dieses ist interessant, und zeigt uns dieselbe Liebe zum farbigen ornamentalen Schmuck, die der Slave wie der Ungar an Kleidung, Stickereien, Hausgeräth überall bethätigt. Das Portal ist ein grofses Wagenthor mit einem kleineren für Fufsgänger zur Seite, das wieder eine mit einem schirmenden Dach überdeckte Bank neben sich hat, wohl um die Abendruhe zu geniefsen. Ueber das Thor läuft ein Rundbogen, alles aus Eichenbohlen gezimmert und mit allerlei vertieft ausgestochenem und mit Farbe ausgefülltem Ornament verziert, das in Ranken, Rosetten und Muschelwerk offenbar in dieser

Bronze-Candelaber von D. Hollenbach Söhne in Wien.
Nach Zeichnung von Th. Hansen.

Boudoirtiſch in vergoldeter Bronze, mit Lapislazuli und Jaspis eingelegt, im Stile Louis XVI., entworfen von E. Reiber, ausgeführt von Chriſtofle & Co. in Paris.

Geſtalt erſt unter dem Einfluſs der Renaiſſance entſtanden iſt. Es geht uns auch hier wohl oft, wie mit den meiſten Volkstrachten: wir ſuchen Urelemente in Urzeiten, während uns die Zeit der Entſtehung gewöhnlich auſserordentlich nahe liegt.

Tapete nach Zeichnung von Fiſchbach, ausgeführt von Hochſtätter Söhne in Darmſtadt.

Das Szeklerhaus hat bloſs ein Erdgeſchoſs mit einem vorſpringenden Schindeldach und mittelgroſsen Fenſtern; ſeine Wände ſind in vollem Blockhausſtil gebaut. Durch eine Flur treten wir rechts in ein gröſseres Wohnzimmer, deſſen Wände ringsum, wo nicht Ofen und Geſchirrkaſten ihren Platz haben, mit Betten und Bänken, die zugleich als Kaſten dienen, umſtellt ſind. Das Bettzeug thürmt ſich nach ungariſcher Sitte (an Gänſen iſt Ueberfluſs) mit Federkiſſen hoch auf.

Der Plafond läfst feine Balken fehen, über welche von oben her eine Dielendecke gelegt ift. Oben an den Wänden hängt ringsum bunt glafirtes Faencegefchirr in ungarifcher Art. Alles Holzgeräth, Betten, Gefchirrkaften, Bänke find farbig und bunt mit Blumen bemalt, fodafs das Ganze einen ziemlich luftigen Eindruck macht.

Noch eigenthümlicher, wenigftens vom architektonifchen Gefichtspunkt, erfcheint das croatifche Haus aus der Gegend von Karlftadt in Croatien. Es ift ein Modell für viele und fomit nicht das croatifche oder gar flavifche Mufterhaus. Es giebt verfchiedene und fehr verfchiedene andere flavifche Hausmodelle.

In Silber gefafstes Halsband, von Bellezza in Turin.

Indeffen ift es intereffant in feiner Anlage, obwohl klein in den Dimenfionen. Es ift nicht wie das Szeklerhaus nur ein Erdgefchofs, fondern einftöckig und die Wohnräume liegen im oberen Stock. Das Blockhausfyftem, in welchem es gebaut, ift daffelbe wie bei dem Schweizer Chalet: nicht Balken, fondern etwa dreizöllige Bohlen liegen mit den Schmalfeiten über einander. Das Erdgefchofs enthält die Küche und die Vorrathsräume. In der Mitte führt eine Stiege in den obern Stock und mündet in eine fchmale Flur, welche mit Lichtöffnungen zu beiden Seiten, den oberen Raum in zwei gleiche Hälften theilt. Diefe Flur hat nach vorn ftatt der Fenfter eine breite Oeffnung mit einer Brüftung, die ganz mit Blumen befetzt ift, fodafs der Anblick, wenn man die Stiege heraufkommt, ein ebenfo eigenthümlicher wie anmuthiger ift. Zur Linken liegt das Wohnzimmer, ausgeftattet mit bunt bemalten Bettftätten und kofferartigen Kaften, mit bemalten hölzernen Feldflafchen und anderem Gefchirr, mit den Coftümen aus farbigem Leder und endlich mit den roth und fchwarz in Querftreifenmufter gewebten Handtüchern und Decken, die wir zahlreich in der nationalen Ausftellung Ungarns erblicken.

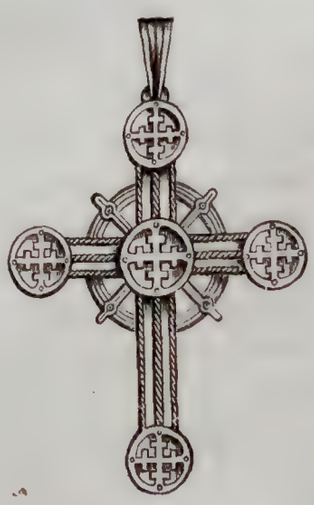
Wie das Geidlerhaus, fo hat fich auch das Bauernhaus der fiebenbürger Sachfen von den Einflüffen feiner nichtdeutfchen Umgebung nicht ganz frei er-

halten. Es iſt, wie ſchon oben bemerkt worden, von den nationalen Gebäuden das einzige, welches in Backſteinbau mit Verputz und Ziegeldach aufgeführt worden. Hierin nun unterſcheidet es ſich weſentlich von den ungariſchen und ſlaviſchen Häuſern, wenigſtens von denen, die auf der Ausſtellung zu ſehen ſind. Wir wüſsten aber doch kaum, wenn wir unſere Erinnerung über die deutſchen Gaue fliegen laſſen, wo wir irgendwo Aehnliches fänden, was ſeiner eigenthümlichen Anlage entſpräche. Dieſe Eigenthümlichkeit liegt beſonders in einer äuſseren gedeckten Stiege, welche zum hoch erhöhten Geſchoſs hinaufführt und oben vor der Eingangsthüre eine kleine Halle bildet, die durch eine breite Bogenöffnung erleuchtet iſt. Durch die Thüre tritt man in die Flur, welche als Küche dient; rechts und links ſind Zimmer. Das gröfsere Wohnzimmer liegt zur Rechten

Halsband von Bellezza in Turin.

mit Fenſtern auf zwei Seiten; an ſeiner Decke ſind die Balken ſichtbar geblieben. Es iſt freundlich und hell geſchmückt, ein wenig farbig, aber nicht ſo blumig, wie bei Croaten und Ungarn. Die Truhen und Bänke an den Wänden und was es ſonſt von Tiſchen und Kaſten giebt, ſind lichtgelb angeſtrichen und mit rothen Linien gefällig verziert; auf erhöhter Ziegelbank erhebt ſich ein grüner Kachelofen und oben um die Wände zieht ſich rings ein Conſolbrett, beſtellt und behängt mit den buntfarbigen glaſirten Tellern und Krügen, wie ſie in jenen öſtlichen Gegenden beliebt ſind. Auch das Bett hat ſeinen Schmuck und zwar auf weiſsen Kiſſen dieſelben rothen Ornamente, wie ſie die ganze ſlaviſche Welt, wie ſie Ungarn und der ſkandinaviſche Norden noch kennen. Auch in Deutſchland waren ſie einmal in Gebrauch, aber bis auf äuſserſt wenige Ueberreſte ſind ſie vor der unverzierten Leinwand gänzlich verſchwunden.

Das ſiebenbürger Sachſenhaus ſehnt ſich nach ſeines Gleichen; ſie ſind aber von der Weltausſtellung ausgeblieben. Sicherlich wäre es intereſſant geweſen, auch in dieſer Art eine Reihe verſchiedener Gebäude vergleichen zu können; an Modellen aus weiten Landen hätte es nicht gefehlt. Mit den Holzbauten ſind wir etwas beſſer daran, doch ſind auch ſie nur Beiſpiele, die der Zufall herbeigeführt hat. Somit bleibt es einer künftigen Weltausſtellung, die mehr darauf



Chriſtesen in Kopenhagen.

Ohrring von Vianello in Florenz.

Chriſtesen in Kopenhagen.

Armbänder, Halskette und Ohrgehänge von Chriſtesen in Kopenhagen.

Prachtbett von Haffa & Sohn in Wien.

bedacht ist als die unsrige, ihre Idee mit Consequenz durchzuführen, noch vorbehalten, das nationale Wohnhaus zur genügenden Darstellung zu bringen. Der Gegenstand verdient es sicherlich und ist interessant genug, dass nun auch Archäologen und gelehrte Architekten sich ihm zuwenden, wie die Costümkunde ihre trefflichen Bearbeiter gefunden hat. Dieses erkennen zu lassen, reicht die Vertretung des nationalen Wohnhauses auf unserer Weltausstellung eben hin.

3. Die orientalischen Bauten.

Der Orient! — Wenn wir nur an ihn denken, so erheben sich in unserer Seele farbenprächtige Bilder und die „wunderbare Märchenwelt steigt auf in ihrer Pracht". Wer die Türkei und ihre weiten Neben- und Hinterländer aber heute sieht, wird schwerlich ohne ein gut Stück Täuschung zurückkehren, und wer sich betrachtet, was uns der Orient und seine Freunde auf der Weltausstellung aufgebaut haben, der wird das kaum mit den Bildern seiner Phantasie in Einklang bringen.

Es ist auch im Orient ein grosser Abstand zwischen dem Einst und Jetzt: auch er ist in seiner Kunst gesunken und gefallen. Ja, die alte orientalische Kunst, sie ist allerdings wie ein Wunder der Wüste entstiegen, wie ein Gebilde aus dem Nichts, schnell, eigenthümlich, in Farben und Sonnenlicht getaucht. Bis die arabische Kunst ihren Geschichtsschreiber gefunden hat, bleibt ihre Entstehung und Geschichte noch immer etwas Räthselhaftes. Was brachten denn diese Wüstensöhne an Kunst mit sich, als sie ihre steinige und sandige Heimat verliessen? Was konnten die Beduinen davon haben als ein bischen Schmuck der Waffen und ein paar bunte Streifen an Burnus und Zeltdecken? Da stehen sie noch heute in der türkischen Abtheilung auf der Ausstellung, wie sie damals waren vor mehr denn zwölfhundert Jahren am Tage der Hegira. Der Druse vom Libanon, der Araber von Bagdad sind ihr leibhaftiges Ebenbild, prächtige Erscheinungen ohne Frage, sehr malerisch, aber sicherlich keine Künstler.

Freilich fanden die Araber, als sie auszogen aus ihrer Wüste und sich eine Welt, eine reiche Welt eroberten, überall die Kunst vor, zwar eine Kunst im Verfall, aber doch eine Menge Kunstarbeiter, die ohne Frage ihre Lehrer wurden, Lehrer in der Technik wie in den Kunstformen. Nichtsdestoweniger warfen sie diese letzteren rasch und entschieden wieder ab. Kaum sind zweihundert Jahre verflossen — eine Epoche, in der sie kaum Zeit gehabt hatten, ihre Eroberungen zu vollenden oder zu befestigen — da ist schon ein völlig neuer Kunststil so gut wie fertig, in Charakter, Form, Ornament gleich grundverschieden von der römischen, hellenistischen oder byzantinischen Kunst, von allem, was die Araber an Kunst in dem eroberten Lande vorgefunden hatten. Dieser neue Kunststil lässt uns nun allerdings seine Wunder sehen, wenn wir den Berichten ihrer Dichter und Schriftsteller, wenn wir den Schilderungen der Kreuzfahrer glauben, wenn wir dem Eindruck, den diese neue Welt auf den Europäer machte, dem Einfluss, den sie auf seine Kunst, auf die ästhetische Gestaltung seines Lebens ausübte, vertrauen wollen. Das Wenige, was uns von dieser früheren arabischen, gewöhnlich sazarenisch genannten Kunst erhalten ist, widerspricht dem in keiner

Weiſe. Damals war es, daſs die reichen, prachtvollen, überaus bevölkerten arabiſchen Städte, wenn nicht entſtanden, doch erblühten, Damascus, Cairo, Palermo, Cordova, Granada und viele andere; damals erhoben ſich zahlloſe Paläſte, groſsartige Villen, mit Gold geſchmückt und mit glänzenden buntfarbigen Flieſen bedeckt, inmitten von Palmen- und Orangenhainen oder hinter dunkelſchattigen Kaſtanien, in Gärten von eigenthümlicher Anlage und Schönheit, und wo nackter Fels oder dürre Fläche war und es heute wieder iſt, da ſprangen Brunnen

Indianer-Zelt im Park der Weltausſtellung.

empor, da rauſchten Gewäſſer in Cascaden herab oder floſſen in Canälen, gleich ſanften Bächen.

Das war damals. Seitdem iſt es ſehr viel anders geworden. Schon die Herrſchaft der afrikaniſchen Mauren in Spanien war dieſer Cultur nicht günſtig, wenn auch unter ihnen noch das Reich Granada erblühte und eine Alhambra erſtand. Die Mauren ſcheinen dazu beigetragen zu haben — und die ſimpeln rothen Mauern der Alhambra ſind Zeugniſs dafür — in der orientaliſchen Kunſt den Innencharakter, die Entſagung in Bezug auf das Aeuſsere auszubilden. Drüben auf der anderen Seite, in der Levante, im eigentlichen Orient, da erſtarb und erſtarrte die Kunſt, als die Osmanen in der Herrſchaft die Araber ablöſten. Die Türken ſind eine indolente, unfruchtbare Nation auf dem Gebiete der Kunſt und

Arbeit. Sie liefsen verfallen, was die Araber ihnen überliefert hatten, und was noch unter ihnen gefchaffen wurde, das ift äfthetifch wie technifch minder gut,

Die Verurtheilung. Oelgemälde von Jul. Geertz.

minder künftlerifch und hat an Werth und Bedeutung von Jahrhundert zu Jahrhundert abgenommen. Nur die Indier und nach ihnen zunächft die Perfer halten noch einigermafsen den Ruhm und den Charakter der orientalifchen Kunft auf-

Majolica-Camin, dunkelgrün mit bunter Decoration, Mittelfeld Spiegel,
von Seidel & Sohn in Dresden.

recht; im Uebrigen erſcheint alles nur wie bewuſstloſe Durchführung ererbter Traditionen und oft in ſehr liederlicher Ausführung. Was gut daran iſt, das iſt eben das von den Vätern Ererbte. Heute ſteht auch die orientaliſche Kunſt vor einer Reform, vor einer zum Theil beabſichtigten Wiederbelebung oder Umwandlung; aber wie die europäiſche Kunſtinduſtrie eine orientaliſche Frage hat, ſo ſieht die orientaliſche ihrerſeits vor ſich eine europäiſche Frage. Nicht bloſs, daſs es europäiſche Künſtler ſind, franzöſiſche wie auch deutſche, welche ſie in Cairo, Conſtantinopel, Smyrna regeneriren wollen, nicht bloſs, daſs ihr die modernen Anilinfarben zu ſchaffen machen, der gebildete Türke europäiſirt ſich jetzt in Leben und Sitte und muſs daher auch in ſeiner Wohnung in dem Kampfe zwiſchen europäiſcher und orientaliſcher Ausſtattung einen Ausgleich eingehen. Schlagend erkennen wir das in dem türkiſchen Wohnhaus auf der Weltausſtellung.

Man muſs das Weſen der orientaliſchen Kunſt mit Bezug auf die Wohnung, auf den Privatbau in zweierlei Eigenſchaften ſuchen: einmal darin, daſs das Aeuſsere gegenüber dem Innern vernachläſſigt wird, daſs der innern Ausſtattung und Decoration zugute kommt, was man an Schmuck und Glanz zu verwenden hat, und zum zweiten darin, daſs die Decoration, der Figur und Plaſtik entſagend, lediglich farbige Decoration der Fläche iſt; wo erhöhtes Ornament aus der Grundfläche heraustritt, da iſt es eigentlich nur ſcheinbar plaſtiſch, weil es mit ſeinen Höhen wieder in der gleichen Ebene liegt. Die erſtere Eigenſchaft begreift ſich leicht aus der Art des häuslichen Lebens, aus der Abgeſchloſſenheit der Frauen und des Hauſes überhaupt. Beides, die Einkehr der Kunſt und die Abſperrung von Frau und Haus, kann ſeit den Zeiten der glänzenden Chalifate von Bagdad und Cordova nur immer gewachſen ſein; denn die Schilderungen, die uns von dem Leben der arabiſchen Ritterſchaft, von den Paläſten und Villen gemacht werden, ſetzen eine weit gröſsere Freiheit, weit mehr Aeuſserlichkeit voraus, als wir ſie heute oder während der letzten Jahrhunderte im Orient finden. Es war auch mit der zweiten Eigenſchaft der orientaliſchen Kunſt nicht anders, nicht ſo, als ob die Araber jemals eine blühende Sculptur in unſerem Sinne beſeſſen hätten; aber der Islam hatte im Mittelalter und noch während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts im Reiche von Granada weit weniger die Scheu vor der Darſtellung der menſchlichen und thieriſchen Geſtalt, als ſie heute im ganzen türkiſchen Reiche und bei allen orthodoxen Muhammedanern allgemein iſt. Die ketzeriſchen Perſer machen eine Ausnahme, ohne es in ihren kleinen figürlichen Malereien weit gebracht zu haben.

So haben wir denn unſere Phantaſie ein wenig einzuſchränken, unſere Erwartungen zu dämpfen, wenn wir an das „orientaliſche Viertel“ herantreten, das uns in der Weltausſtellung erbaut worden. Im Abendſonnenlicht liegt es allerdings reizend da mit ſeinen warmen Farben und ſeiner zum Theil phantaſtiſcher oder bewegter Geſtaltung, umſäumt vom grünen Walde; aber wenn wir das Einzelne muſtern, wenn wir es namentlich auf die Frage der Aechtheit prüfen, ſo geht es nicht ohne Täuſchung ab. Wir thun immer noch beſſer, uns mit Hülfe deſſen, was uns Perſien, die Türkei, Egypten, Tunis und Marokko an Originalgegenſtänden geſendet haben, das Bild des Orients, mindeſtens geſagt, zu ergänzen und zu berichtigen, als jenen Bauten allzuviel Vertrauen zu ſchenken.

Das „orientaliſche Viertel“ wird gebildet von dem egyptiſchen Palaſt, einem türkiſchen Wohnhauſe mit kleinen Bauten daneben, einer Boutique und einem Waffenhauſe, einem marokkaniſchen Häuschen und einem perſiſchen Hauſe. Der ſ. g. Cercle oriental, ein reines Phantaſiegebilde, das nirgends in der Welt ſeines Gleichen hat, iſt für uns ohne alles Intereſſe.

Uhr, entworfen von König und Feldſcharek, ausgeführt von Hanuſch und Dziedzinski in Wien.

Von dieſen Gebäuden iſt ohne Frage der egyptiſche Palaſt, ein Werk des Architekten Smoranz, bei weitem das bedeutendſte und intereſſanteſte. Es iſt nicht ein ſimples Wohnhaus, ſondern in der That, rein künſtleriſch betrachtet, eine ſchöne architektoniſche Leiſtung. Ein Anderes aber iſt es, wenn wir nach der Aechtheit fragen, wenn wir, begierig nach Kenntniſs des Orients, wiſſen

Kentaurin, ein Mädchen tanzen lehrend. Reliet von Kundmann.

wollen, ob dieſes Gebäude uns heute ſeines Gleichen im Orient repräſentirt. Dieſe Frage nach der Aechtheit müſſen wir mit Ja und zugleich mit Nein beantworten. Wenn wir einen brillanten franzöſiſchen Goldſtoff ausnehmen, der im Innern zur Bedeckung von Divans verwendet worden, ſo dürfte wohl alles Einzelne an und in dieſem Palaſte original ſein, original entweder nach ſeiner Zeichnung oder nach ſeinem Urſprung, und doch zweifeln wir, ob ein Gebäude ſo wie dieſes, ſo ächt orientaliſch es uns anmuthet, im Orient exiſtirt oder exiſtiren könnte. Die Urſache iſt die, daſs an dem Gebäude verſchiedene Dinge vereinigt ſind, die ſich in Wirklichkeit nicht zuſammenfinden, daſs der Künſtler verſchiedenen Geſichtspunkten und Anforderungen zu entſprechen hatte.

Der Künſtler wollte zunächſt nicht ein einfaches Wohnhaus, ſondern ein möglichſt umfaſſendes Bild der orientaliſchen Bauweiſe geben, daher dachte er an die Moſchee wie an das Haus; er ſollte dem Vicekönig einen Palaſt erbauen und hatte doch nicht die Mittel, ihn königlich auszuſtatten, was man auch wohl für ſechs Monate nicht verlangen konnte; er wollte zugleich von der alten, ächt arabiſchen Bau- und Decorationsweiſe einen Begriff geben, wie ſie ſich wohl in vielen Gebäuden Cairo's erhalten hat, aber nicht mehr in Uebung ſteht. So iſt es gekommen, daſs hier Theile von beſtehenden Moſcheen genommen ſind, wie

Kentaur, einen Knaben Flöte ſpielen lehrend. Relief von Kundmann.

Minarets und Kuppel, und mit dem Palaſte vereinigt wurden; ſelbſt den öffentlichen Bädern ſind Motive entlehnt, wie die halbrunden Ausbauten an den Schmalſeiten, und mit dem Wohnhaus verbunden; ſo iſt es gekommen, daſs wir, von aufsen die Anlage betrachtend, einen palaſtartigen Bau vor uns haben, deſſen innere Ausſtattung keineswegs dem entſprechend erſcheint; ſo finden wir endlich Altes und Neues, Antik-arabiſches ſo zu ſagen mit Modern-egyptiſchem beiſammen, Originale wie Copien.

Laſſen wir uns alle dieſe Geſichtspunkte gefallen, ſehen wir davon ab, daſs uns unſer Bau kein Bild der gegenwärtigen egyptiſchen Wohnung bietet, wie wir es von einer Weltausſtellung zu erwarten hätten, ſtellen wir uns, kurz geſagt, auf den Standpunkt des Künſtlers — nun gut, dann hat er ſeine Aufgabe vortrefflich gelöſet.

Der Anblick dieſes ſtattlichen Palaſtgebäudes iſt voll Reiz und Eigenthümlichkeit, contraſtirend genug mit unſern europäiſchen Bauten durch ſein reiches und unregelmäſsiges Profil, durch ſein farbiges, charaktervolles Aeuſsere, durch ſo manches uns ſeltſame Detail. Das eigentliche Wohnhaus bildet einen einigermaſsen regelmäſsigen Mittelbau, der gen Norden vortritt, mit zwei halbrunden groſsen erkerartigen Ausbauten an den Schmalſeiten, die einer Eigenthümlich-

keit der öffentlichen Bäder nachgebildet ſind, der eine mehr offen, der andere geſchloſſen. Hinter ihnen ſtoſsen zwei Flügel an das Hauptgebäude; ſie treten weit nach Oſt und Weſt vor und geben dadurch erſt dem Hauſe ſein ſtattliches palaſtartiges Anſehen, und da ſie das eine mit einem hohen Minaret, das andere mit einer Kuppel und Minaret abſchlieſſen, ſo ſind ſie es, die das bewegte, kühne und unregelmäſſige Profil der ganzen Anlage hervorrufen. Der eine dieſer Flügel, lang und ſchmal, enthält nur die in einer Flucht anſteigende Hauptſtiege, der andere die Moſchee; ihre architektoniſche Geſtaltung iſt daher ſehr verſchieden. Hinter dem Hauptgebäude, zum Theil von den Flügeln umfaſst, liegt ein mit Blumen, Lauben und Brunnen wohl eingerichteter Garten, der rückwärts von dem Gehöft eines wohlhabenden egyptiſchen Bauern oder Farmers begränzt wird, während gegen Oſten die Nachbildung eines altegyptiſchen Grabes von Beni Haſſan daranſtöſst. Alſo Palaſt oder Wohnhaus, Minaret und Moſchee, Garten und Bauernhaus mit Drehbrunnen, Stallungen und Taubenſchlag, dazu mit dem Grab die Erinnerung an Uregypten, im Innern Altarabiſch und Neuegyptiſch repräſentirt — das iſt alles, was wir erwarten können. Aber hier muſs unſere Phantaſie, umgekehrt wie anderswo, von einander trennen, was der Künſtler vereinigt hat.

Betrachten wir uns vor allem das Wohnhaus in der Mitte, das uns am meiſten intereſſirt. Während ſeine beiden reichen Flügel ganz in rothen und gelben horizontalen Streifen balkenartig bemalt ſind, während die beiden Minarets und die Kuppel, ſämmtlich beſtimmten Bauten Cairos nachgebildet, mit Stalaktiten und Reliefornament verziert oder gitterartig bedeckt ſind, alſo einen ſehr reichen Schmuck bieten, iſt das Wohngebäude auch in ſeinem Aeuſseren bei weitem beſcheidener und einfacher. Nur das Erdgeſchoſs trägt jenen rothen und gelben Maueranſtrich, das Hauptgeſchoſs iſt einfach grau und ſchlieſst oben mit einer farbig decorirten Hohlkehle und freiem ſpitzenartigem Kranzornament darüber. Was ihm Leben giebt, ſind die Fenſter, deren ſieben das Hauptgeſchoſs unterbrechen. Drei Prachtfenſter in der Mitte treten auf rothen Doppelſäulen vor und überragen den Eingang, eine kleine niedere Pforte. Die Fenſter, obwohl in ihrem Genre reiche Arbeiten, weiſen dennoch mit ihrem Charakter auf die Kunſt und das abgeſchloſſene Leben im Innern hin. Es ſind kaſtenartig vortretende Gitterfenſter, aus feinen gedrehten Stäbchen in ſpitzenartigen Muſtern zuſammengeſetzt, von innen zum Theil farbig verglaſet, die jeden Blick hinauf und hinab nach auſsen geſtatten, keinen aber in das Innere eindringen laſſen. Auch die kleine, enge, niedere Pforte übt Entſagung; ſie iſt allgemein charakteriſtiſch für das orientaliſche Haus im Gegenſatz gegen das europäiſche, das mit möglichſt groſsem und geſchmücktem Portal wie mit offenen Armen einladet. Reiches Portal, anſpruchsvolle Façade, armſelige oder flitterhafte Ausſtattung im Innern, das iſt nur zu häufig die in den europäiſchen Städten gewöhnliche Erſcheinung; im Orient iſt die Regel umgekehrt.

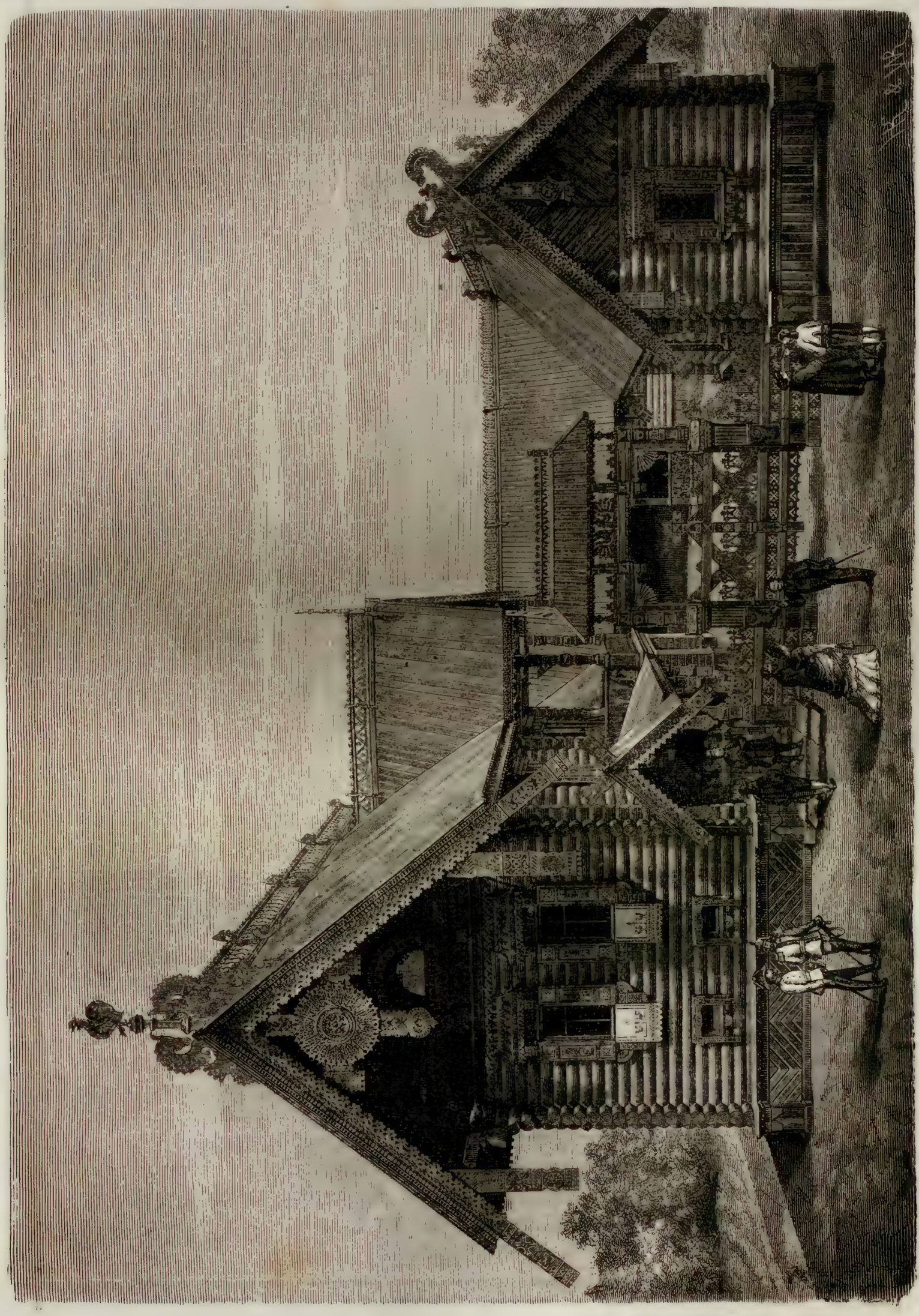
Ganz iſt das wohl bei unſerem Palaſte nicht ſo der Fall; denn was den Glanz und die Pracht betrifft, ſo ſteht die innere Ausſtattung, wie wir ſchon angedeutet haben, nicht auf der Höhe. Wenigſtens iſt das der Eindruck, den uns das Innere gemacht hat. Die Wände der Zimmer ſind meiſt kahl und nackt ge-

laſſen, in einfach drapgelbem Anſtrich, weder glaſirte Flieſen, noch Teppiche, noch Seidenſtoffe ſchmücken ſie; nur die Plafonds zeigen wenigſtens Farbe in reichen alhambraartigen Arabesken. · Etwas mehr Reichthum tragen nur die für den Empfang des Vicekönigs beſtimmten Räume mit Portièren, Teppichen, Decken und Goldbrokatſtoffen auf den Divans zur Schau.

Dafür dürfen wir die ganze Anlage des Innern, das Verhältniſs von Hof zu Gemach, die Einrichtung der Zimmer, die Lage und Vertheilung von Herrengemach und Harem wohl als völlig ächt betrachten, und wir können uns daraus einen guten Begriff von dieſen myſteriöſen Partien des orientaliſchen Hauſes machen. Ebenſo fällt es klar in's Auge, wie die Wohnung darauf angelegt iſt, ſich gegen Sonne und Hitze abzuſperren und in kühlem Schatten behaglicher Ruhe zu pflegen, hingegeben jenem Quietismus, darin der Orientale bei ſich den Hauptgenuſs des Lebens ſucht. Eingetreten durch die enge kleine Pforte befinden wir uns alsbald in einem hochumſchloſſenen Hofe, in deſſen Mitte, umgeben von friſchen groſsblättrigen Gewächſen, ein Springbrunnen plätſchert; zur Seite iſt eine gemachartige Halle, von drei Seiten umſchloſſen, nur die eine Seite offen dem kühlen Hofe zugekehrt. Es iſt ein ſtiller, erfriſchender Aufenthalt.

Der am meiſten charakteriſtiſche Raum iſt der Empfangsſaal des Hausherrn, parterre gelegen, aber bis oben durchgehend. Er iſt im Kreuz angelegt, mit einem Waſſer in der Mitte, die Kreuzarme mit Divans zu Sitzgemächern hergerichtet. Die Fenſter ſind vergittert und zum Theil farbig verglaſet, ſodaſs ein reizend ſchillerndes Licht in den tiefen Raum hinabfällt. Oben ſtoſsen die Zinnen des Harems an dieſen Saal und kleine Gitterfenſter erlauben den Damen alles zu ſehen, was unten vorgeht. Sie ſelber bleiben ungeſehen. Dieſe Haremgemächer liegen ſämmtlich im Hauptgeſchoſs. Obwohl keineswegs ſo ausgeſtattet mit glänzenden Utenſilien, Kunſt- und Luxusgegenſtänden, wie unſere Phantaſie ſich einbilden möchte, laſſen ſie doch mit ihrer Einrichtung, mit ihren Lagern und Divans, die ſelbſt mitten im Ausbau der Fenſter ſich befinden, um ungeſtört und ungeſehen ſtundenlang liegend hinauszuſchauen, auf das ſtille und ſicherlich auch langweilige Leben darin, das wohl nur die Eiferſucht lärmend unterbricht, einen Blick werfen. Allerlei Geräth von Krügen und Inſtrumenten — Muſik gehört zum Harem — befindet ſich in tiefen Wandniſchen oder ſteht auf Conſolen und ſonſt herum; viel iſt es nicht. — Ebenſo fehlt auch der Moſchee die eigentliche Ausſtattung; einige Glaslampen, Imitationen alter orientaliſcher Muſter hängen an Balken darin; die Kuppel iſt reich mit gemalten Arabesken ausgeſchmückt. — Eine offene Gallerie, im oberen Stock nach dem Garten zu gelegen, erlaubt den Damen, die friſche Luft zu genieſsen, ohne das Haus zu verlaſſen. — Auch der Garten iſt charakteriſtiſch mit ſeiner Anlage und ſeinen Laubgängen, doch fehlt natürlich, um ihn zum Genuſs und zum ſchönen Anblick zu machen, die Ueppigkeit der Gewächſe und der Blumen. — Vom Garten aus iſt uns noch ein Blick in das Grab von Beni Haſſan geſtattet, die Ruheſtätte eines faſt dreitauſend Jahre vor Chriſtus lebenden egyptiſchen Nomarchen, die hier getreu, mit Ausnahme des Daches, das eine Lichtöffnung erhalten hat, dem Original mit bunten Säulen und allen ſeinen Malereien nachgebildet worden. Es iſt die Wohnung eines Todten, aber dennoch wohl erlaubt, Zeit und Stil zu vergleichen. Welch ein Unterſchied, welch

Jenner, ein Kind impfend. Gruppe von Monteverde in Rom.



Russisches Bauernhaus.

ein Abſtand zwiſchen dieſem ſchweren Bau, ſeinen gedrungenen Säulen und der gemeſſenen, gebundenen Malerei an ſeinen Wänden und dem luftigen, phantaſtiſchen Gebäude mit den bunten Arabesken, den dünnen Säulchen und zierlichen Arcaden, die ſich zu ſeiner Seite befinden. Die altegyptiſche und die arabiſche Kunſt des Mittelalters haben ſich zum groſsen Theil auf demſelben Boden unter denſelben klimatiſchen Bedingungen entwickelt, und der Charakter läſst ſich nicht grundverſchiedener denken. Es ſind die Extreme in der Kunſtgeſchichte.

Fanden wir im egyptiſchen Palaſt das Innere im Ganzen zu dürftig im Ver-

Silbernes Theeſervice, von Chriſtenſen in Kopenhagen.

gleich zu den Erwartungen, welche die ganze Anlage in uns erweckt, ſo iſt es bei dem türkiſchen Wohnhauſe eher umgekehrt: ein beſcheidenes Haus von bürgerlichem Anſehen und eine reiche, faſt glänzende Ausſtattung, die auf einen vornehmen Herrn und Beſitzer ſchlieſsen läſst. Indeſſen, davon abgeſehen, macht das Ganze ächten Eindruck, wenn nicht bereits mit den zahlreichen Fenſtern der europäiſchen Frage Rechnung getragen iſt. Das kleine Haus, das aus Erdgeſchoſs und Oberſtock beſteht, hat einen Mittelbau und zwei vorſpringende Seitentheile, welche unten geſonderte Eingänge haben, den einen für die Frauen, den andern für die Männer, und oben entſprechend die Gemächer enthalten. Herrenwohnung oder Selamlik und Harem ſind alſo hier in eine rechte und linke Seite getrennt. Die Stiege befindet ſich in der Mitte. Das Erdgeſchoſs iſt vorzugsweiſe zur Dienerwohnung beſtimmt. Das Wohnzimmer des Harems iſt ein reich, warm und behaglich eingerichtetes Gemach mit Teppichen auf Boden und Wänden, Vorhängen vor den Fenſtern und breiten Divans ringsum, die den rauchenden und Kaffee trinkenden Frauen den Tag über zum behaglich-faulen Lager dienen. Auch hier iſt ihnen die Ausſicht aus dem Fenſter geſtattet, während die Gitter

den Blick einwärts verſperren. Die übrige Ausſtattung iſt unbedeutend, wir finden nur einen Kaſten und ein niedriges, mit Perlmutter eingelegtes Tiſchchen, eben hoch genug um bequem von den Liegenden benutzt zu werden, und daneben ein Meſſinggefäſs, das als Kohlenbecken zur Heizung dient.

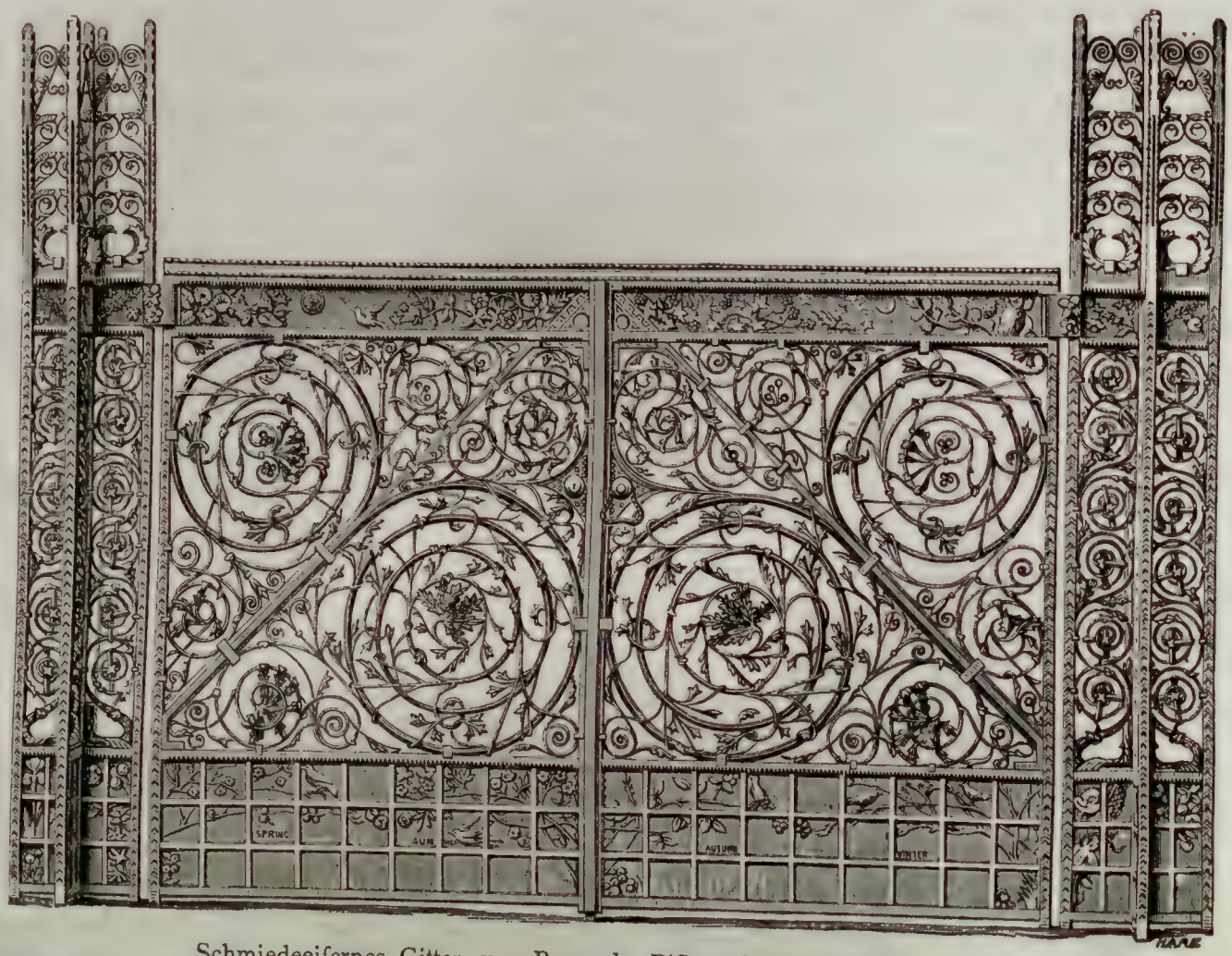
Das alles iſt aber ächt orientaliſch oder türkiſch. Minder gilt dies von dem Herrenſalon, der, faſt reicher noch ausgeſtattet als der des Harems, bereits eine bedenkliche Conceſſion an europäiſche Form und europäiſche Sitte zeigt. Er hat ſogar einen Marmorkamin ſtatt des Kohlenbeckens, und in der Mitte ſteht ein Tiſch von der Höhe des unſrigen. Das Sitzmobiliar iſt allerdings mit koſtbarem orientaliſchen Goldſtoff überzogen, aber ſtatt des weichen, holzverachtenden Divans hat es ganz die Form unſerer Sophas und Seſſel angenommen, mit hölzernem Geſtell, mit Rücken- und Armlehnen, nur iſt es, wie das die Sitte der Divans iſt, ringsum an den Wänden aufgeſtellt, und nicht nach unſerer Weiſe

Silbernes Theeſervice, von Chriſtenſen in Kopenhagen.

gruppirt. Man ſieht, der vornehme Türke civiliſirt ſich europäiſch, aber das Bedürfniſs ſalongemäſser Converſation und geiſtreicher Cauſerie ſcheint dem ſchweigſamen Manne noch nicht gekommen zu ſein. Auch das moderne Aegypten kennt bereits ſolche europäiſirende Möbel, ſolche von Holz conſtruirte Sophas und anderes Geräth, wobei das Holzwerk, nur um etwas nationale Art zu bewahren, ſich wohl mit eingelegter Arbeit, insbeſondere auch mit Perlmutter ſchmückt. Ein koſtbares Stück dieſer Art, mit burnusartigem Goldſtoff überzogen, ſieht man in der egyptiſchen Ausſtellung.

Weit mehr noch entfernt ſich vom alten und ächten Orient das perſiſche Haus oder der perſiſche Pavillon, wie wir den Bau nennen wollen — in Wirklichkeit iſt er weder das Eine noch das Andere. Das Fremde im türkiſchen Haus war wenigſtens Conceſſion an europäiſche Art, wie der Türke ſich nach und nach europäiſcher Sitte bequemt. Dieſer ſonderbare Bau aber iſt reine Phantaſie, grade phantaſtiſch und bunt genug, um eben für orientaliſch gelten zu können, aber weder von Perſern gebaut noch nach perſiſchem Muſter. Man erzählt uns, daſs der jetzige Schah von Perſien groſse Vorliebe für Spiegeldecoration gefaſst und

ſie als Wandverkleidung eingeführt habe. Dieser Vorliebe zu Gefallen iſt der erhöhte und vortretende Mitteltract des Hauſes ganz in bunten Muſtern mit Spiegelglasſtücken bedeckt; das iſt zum Theil auch im Inneren im Hauptſalon der Fall. Sonſt iſt die Aufsenwand, namentlich der Seitentheile, mit bunten Arabesken bemalt, die verzweifelt wenig orientaliſchen und noch weniger ſpezifiſch perſiſchen Charakter tragen. Und damit, wenn wir die Fenſtergitter an der Vorhalle noch hinzufügen, iſt eigentlich alles erſchöpft, was dieſer Phantaſiebau noch vom Orient beſitzt. Verkehrt auch inſofern, als er ſeine Pracht — ſie iſt flitter-



Schmiedeeiſernes Gitter, von Barnards, Biſhop & Barnards in Norwich.

haft genug — am Aeuſseren und nicht im Innern entwickelt, iſt er nur die Caricatur eines orientaliſchen Baues. Was die Decoration und Ausſtattung des Innern betrifft, ſo zeigt die Jute, der modernſte Stoff, der die Wände des Stiegenhauſes bedeckt, wenigſtens noch orientaliſche Ornamente, die Ausſtattung der Gemächer aber iſt nicht einmal orientaliſirend, ſondern vom erſten beſten Wiener Tapezierer mit blumigem Zitz in völlig moderner Art hergerichtet. Hier hört der Orient ganz auf.

Dagegen kann die marokkaniſche Wohnung vielleicht die gerechteſten Anſprüche auf Aechtheit erheben. Alle Theile des Baues, der hier nur aus Holz beſteht, ſind an Ort und Stelle von marokkaniſchen Arbeitern gemacht worden; alle Beſtandtheile, alles Geräth, welches für die Wohnlichkeit in hinlänglicher Menge vorhanden, iſt ächt und original. Nur einen Fehler hat das Häuschen: es iſt gar zu klein und gleicht zu ſehr einer Spielereiſchachtel. Unſere Phantaſie

„Egyptiſcher Palaſt, Totalanſicht.

muſs uns alſo inſofern zu Hülfe kommen, als ſie die Wände auseinander dehnt. Im Uebrigen können wir uns aus dieſem Modell einen ganz guten Begriff von der marokkaniſchen Wohnung machen und ſind daher dem Ausſteller, dem öſterreichiſchen Conſul Schmidl in Tanger, der auf eigene Koſten das Haus herſtellen und aufführen lieſs, zu Dank verpflichtet.

Das Aeufsere iſt ächt orientaliſch einfach genug: ein quadratiſcher Bau, die Wände grün bemalt, mit flachen Pfeilern und Hufeiſenbögen gegliedert, dazwiſchen kleine, hochgelegene, gedoppelte Fenſter, die mit buntem Glaſe verſchloſſen ſind, wie wir das auch ſchon bei den übrigen orientaliſchen Bauten getroffen haben. Das farbig gedämpfte Licht ſtimmt zur betrachtungsvollen Ruhe des Orientalen. Auch die Anlage des Innern iſt einfach. Ein quadratiſcher, mit Arkaden um-

Krug von Sältzer in Eiſenach.

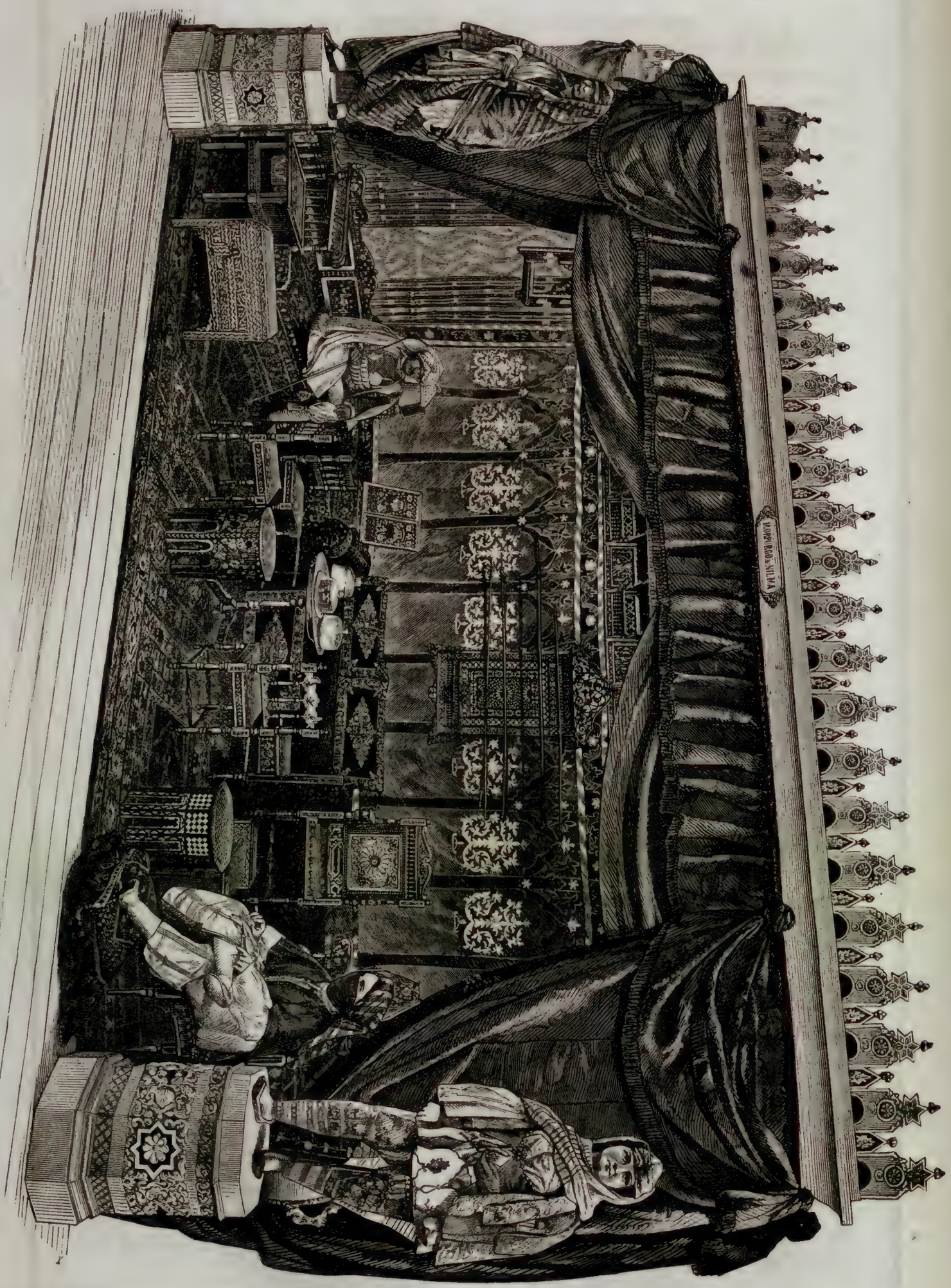
gebener Hof oder vielmehr ein Höfchen mit einem Brunnen, das hier durch ein Glasdach zu einer kleinen Halle zuſammengeſchrumpft iſt, bildet die Mitte; an drei Seiten legen ſich die Wohnzimmer daran, die vierte nimmt mit einer kleinen Vorhalle den Eingang auf. Tritt man durch dieſen in den Hof, ſo hat man zur Linken das Frauengemach, mit Gitterfenſtern abgeſchloſſen und mit einem Badezimmer dahinter, rechts das Speiſezimmer und gradeaus das Gemach des Herrn, das man in gröſseren Wohnungen, wo dieſe Seitentheile ſich gewiſs auch zu mehreren Zimmern entwickeln, einen Saal nennen mag. Das alles iſt nun gar zierlich und klein, kaum zum Umdrehen, geſchweige denn zum Wohnen geeignet. Dennoch iſt es lehrreich und intereſſant, denn es enthält nicht bloſs manch hübſches Stück Geräth, es trägt auch in ſeinen Stoffen ein ſo ächtes und altes Ge-

präge, wie kein anderes der orientaliſchen Gebäude. Die Arabesken am Plafond, die zierlichen, aus kleinen Stückchen zuſammengeſetzten Stalaktiten der Arcaden, nichts erinnert ſo ſehr an die Decoration der Alhambra, während wir für die Ornamente der Decken und Seidenſtoffe die entſprechenden Seitenſtücke in Ueberreſten der ſpaniſchen Seidenweberei aus dem vierzehnten Jahrhundert finden, die ſich noch hier uud da fragmentariſch erhalten haben. Es iſt alſo ächte, alte

Krug von Sältzer in Eiſenach.

mauriſche Kunſt, die in Marokko geblieben iſt. Zahlreiche Gegenſtände in der kleinen, aber intereſſanten marokkaniſchen Ausſtellung beſtätigen das.

Anders iſt das in einem zweiten Lande Nordafrika's, in Tunis. Dieſes Land hat uns zwar keinen Palaſt, kein Haus, keine Hütte erbaut, es zeigt uns aber wenigſtens ein Gemach in voller und reicher Ausſtattung, ein Gemach, (S. 104) das uns mit ſeinem Mobiliar ſo anmuthet, als ob wir ein oder zwei Jahrhunderte früher auf das Land hinaus nach Holland oder Friesland verſetzt wären. Allerdings giebt es hier Teppiche und Decken von ächt orientaliſchem Charakter und die Wandbekleidungen mit applicirter Stickerei laſſen in dieſer Beziehung auch nichts zu wünſchen übrig, aber die Polſter und Divans haben ſich in Sophas und Stühle von gedrehtem Holze verwandelt, und dieſes Holzwerk mitſammt den Sitzen und



Tunesisches Zimmer.

Teppich von James Humphries & Söhne in Kidderminſter.

Lehnen der Stühle und den Platten der Tiſche iſt auf goldenem Grunde mit Blumen aller Art, insbeſondere mit bunten Tulpen naturaliſtiſch bemalt, daſs wir uns erſtaunt fragen, wann und woher denn dieſes Mobiliar und dieſer Kunſtſtil nach Tunis gekommen ſind. Ohne Frage ſind dieſe Exemplare ächte Tuniſer Arbeit, wenn wir auch nicht ſagen können, wie weit ihre Art im Lande verbreitet iſt. Ihre Entſtehung oder vielmehr ihre Aufnahme in Tunis wird wohl noch in die glorreiche Epoche der Seeräuberſtaaten fallen, vermuthlich in die Mitte oder in die zweite Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts, und dürfte nicht ohne Zuſammenhang mit Holland ſtattgefunden haben.

Das Bild der tuniſiſchen Wohnung mögen wir uns aus den ausgeſtellten Teppichen und zum Theil ſehr originellen Portieren, deren geſtreifte Ornamentation uns an die Beduinenburnus erinnert, ergänzen. Es gilt das auch in Bezug auf die übrigen Länder des Orients. So gering an Zahl die eigentlichen Möbel ausgeſtellt ſind — ſie ſind ja auch ſelten und in den meiſten Fällen unbedeutend im orientaliſchen Wohngemach — ſo bedeutend iſt die Ausſtellung der Teppiche, Decken und verwandter Gewebe. Hier ſteht Indien, das uns ſonſt nur das goldglänzende Bruchſtück einer fürſtlichen Wohnung vor Augen führt, mit ſeinen blumigen Geweben in erſter Reihe; ihm nahe hält ſich Perſien mit ſeinen feingemuſterten, in ruhiger, aber ſatter Färbung gehaltenen Teppichen, während die Türkei aus ihren zahlreichen Provinzen von Europa und Aſien uns die mannigfachſten Gewebe geſendet hat, ſowohl zur Bekleidung der Wände, zur Bedeckung des Fuſsbodens, wie als Portieren, als Reiſe- und Gebetsteppiche beſtimmt, die, ſo verſchiedenartig ſie ſind, doch durch das gemeinſame coloriſtiſche und ornamentale Prinzip ſich alle als deſſelben Geiſtes Kinder zeigen. Dieſe Gewebe ſind

Fayencen von Geoffroy & Co. in Gien.

es, oft die einzige Ausſtattung des Gemachs, welche vor allem bei ſonſt meiſt nackten Wänden ihm Reiz, Behaglichkeit und auch den Charakter verleihen, mehr Charakter als die künſtlichen gemalten Arabesken in den geſchilderten Bauten, die oft nur gelehrter Reminiſcenz des Künſtlers ihre Enſtehung verdanken, oder gar die mit Ornamenten bedruckte Jute, die nicht dem Oriente, ſondern dem modernſten Induſtriegeiſte, erſt unſerer Weltausſtellung angehört. Leider werden auch die türkiſchen Teppiche bereits vom europäiſchen Geſchmack angegriffen, doch beſchränkt ſich ſein Einfluſs — allerdings unheilvoll genug — bis jetzt nur noch auf die Farbe. Es ſind die Anilinfarben, welche auch dahin ſchon ihren Weg gefunden haben.

Albrecht Dürer-Kaſten, von Erhard & Söhne in Schwäb. Gmünd.

Eingang zur däniſchen Galerie, entworfen von Th. Hanſen.

Man ſollte erwarten, dass die Kunſtinduſtrie der europäiſchen Culturländer überall denſelben Charakter erkennen laſſe, ſo gut wie unſere civiliſirte Welt denſelben Hut trägt; ſcheint es ja doch, als ob ſie in gleicher Weiſe der Mode unterworfen ſei wie unſere Kleidung. Allein dem iſt nicht ſo, wenigſtens nicht heute. Es giebt Unterſchiede, die nicht bloss darauf beruhen, daſs in einem Lande dieſer, in

Vergoldeter Pokal, von Anton Heſs in München modellirt, ciſelirt von Adolf Halbreiter.

einem anderen jener Kunſtzweig mit mehr Vorliebe und Geſchick gepflegt wird. Laſſen wir die Länder Europa's mit ihren kunſtgewerblichen Arbeiten nur ſo obenhin vor unſerm Auge die Revue paſſiren, ſo werden wir ſchon bei oberflächlicher

Rococo-Ofen in Majolica, hellapfelgrün mit lebhaft bunter Decoration, von Chr. Seidel & Sohn in Dresden.

Betrachtung wahrnehmen, dass ſie trotz der einflufsreichen Mode auch äſthetiſch verſchiedene phyſiognomiſche Züge tragen, die zuweilen recht hervorſtechend ſind.

Solche Unterſchiede mögen zum Theil auf nationaler Charaktereigenthümlich-

keit beruhen, allein das ist sicherlich, wenn wir sonst die Gewalt der Mode bedenken, das geringfügigste Moment, Frankreich ausgenommen, wo Charakter und Mode zusammenfallen. Weit bedeutender erscheint bei einigen Staaten der Glanz oder die Nachwirkung der Geschichte oder auch der Einfluss eines grossen und bedeutenden Mannes oder locale, vielmehr geographische Bedingungen, welche einem Lande eine gewisse Richtung, einen gewissen Zug seiner Industrie vorschreiben, oder es sind die künstlerischen Traditionen der Vergangenheit, die sich jedoch als nationale Industrie derjenigen der modernen Cultur gegenüber zu stellen pflegen. In jüngster Zeit aber sind es die Reformbestrebungen auf dem Gebiete des Geschmacks, das, was wir in der Einleitung als die internationale Frage der Kunstindustrie bezeichnet haben, welche in den einzelnen Ländern, je nachdem sich dieselben diesen Bestrebungen angeschlossen haben, die Physiognomie ihrer Arbeiten wesentlich umändern und ihre allerdings heute noch sehr schwankende Kunstart bedingen. Auf ihnen beruht vor allem der gemischte Charakter, den so manche Culturländer auf unserer Ausstellung zeigen.

Mit Rücksicht auf diese verschiedenen Bedingungen, von denen allerdings keine ausschliesslich wirkt, ordnen wir uns die Länder Europa's in bestimmte Gruppen und nehmen dabei vorweg die kleineren Staaten, indem wir uns die grösseren Industrieländer, in denen der eigentliche moderne Geschmackskampf auszukämpfen ist, bis zum Schlusse aufsparen. Nur den Orient, der heute noch seine eigene Welt bildet und als solcher auch auf der Ausstellung erschien, lassen wir auch diesen folgen.

1. Gruppe: Dänemark, die Schweiz, Belgien, Holland.

Wie mächtig und bedeutend der Einfluss eines einzigen Mannes sein kann, das zeigt uns die Industrie des kleinen Dänemark, welche in ästhetischer Beziehung eine sehr gute Figur auf der Ausstellung machte. Von früherer Industrie, die künstlerisch irgend Bedeutung hätte, weiss die Geschichte nichts. Dänemark stand in dieser Beziehung einerseits unter dem Einfluss Hollands, andrerseits unter dem Einfluss Lübecks und anderer gewerbfleissiger Städte der Ostsee. Wohl keine dieser Städte kann sich heute an Kunstfleiss mit Kopenhagen messen. Dass seine Industrie künstlich emporgekommen ist, mag man auf Rechnung der Residenz setzen, aber dass diese Industrie einen gemeinsamen und bis zu einem gewissen Grade eigenthümlichen, ihr eigenen Charakter trägt, das verdankt sie der Nachwirkung und der Erinnerung Thorwaldsen's; die Grösse dieses Mannes, der Idealismus seiner Kunstrichtung adelt noch heute die Industrie Dänemarks und schützt sie vor dem Hinabsinken in das Gemeine und Gewöhnliche. Wir sind nicht mit allem einverstanden, was die dänische Kunstindustrie uns vor Augen geführt hatte, aber es geht durch alles ein feiner, nobler Zug, der ihre unverkennbare Eigenthümlichkeit bildet.

Stilistisch betrachtet, liegt dieser gemeinsame Zug der dänischen Kunstindustrie, wie das auf den Spuren Thorwaldsen's nicht anders zu erwarten steht, in einer Hinneigung zu den antiken Formen. Wir erkennen ihn vorzugsweise in den Möbeln, in dem Porzellan und in den Silberarbeiten, den drei bedeutendsten Zweigen

Spitzenvorhang von Jacoby & Co. in Nottingham.

der Knnſtinduſtrie, mit denen Dänemark auf der Ausſtellung erſchienen war. Iſt dieſe ſtiliſtiſche Richtung geeignet, den Geſchmack auf gewiſſer Höhe zu erhalten, wie wir hier ſehen, ſo iſt andrerſeits einige Steifheit, Unfreiheit und Magerkeit der Formen gar leicht damit verbunden. Und das iſt auch zum Theil der Fehler der däniſchen Arbeiten. Am wenigſten gilt dies wohl von den Silberarbeiten, ſowie von den Schmuckgegenſtänden, die das Etabliſſement von Chriſtenſen rühmlich vertreten. Nur wenige allzumoderne Gegenſtände entſtellten ſeine ſchöne Ausſtellung, die ſich durch gute Gefäſsformen, zierlichen Schmuck nach antiken Vorbildern und treffliche Arbeit auszeichnete. Dagegen iſt dies entſchieden der Charakter des däniſchen Porzellans ſowohl der königlichen Fabrik, wie der von Bing

Ruſſiſcher Kaiſerpavillon.

& Gröndahl, namentlich in allen ihren gröſseren und anſpruchsvolleren Arbeiten und in denjenigen, die ihre eigentliche moderne Art vertreten ſollten. Hierher gehören eine Anzahl gröſserer bemalter Vaſen mit antikiſirenden, keineswegs glücklichen Formen, hierher die zahlreichen Biscuitſtatuetten, zumal nach Thorwaldſen, und verſchiedenes Speiſegeräth, das ſich vergebens mit der Antike auf guten Fuſs zu ſetzen bemüht iſt. Es muss hinter einigen gelungenen Jmitationen von Rococomotiven an gefälligem Reize zurückſtehen. Hierher gehören auch die Nachahmungen der antiken Terracottengefäſse, die in Dänemark, von verſchie-

Schrank in Nufsbaumholz, bemalt, von Jof. Kraus & Sohn in Wien.

denen Fabrikanten geübt, zu einem Induftriezweige herangewachfen find, der allerdings feine Vorbilder frei überfchreitet, und in diefer Freiheit zuweilen ebenfo unglücklich ift, als diejenigen Copien, welche es auf Treue abgefehen haben, für

gelungen erachtet werden müſſen. Von den Möbeln, deren wir ſchon früher gedacht haben, ſei hier zur allgemeinen Charakteriſtik nur in Kürze bemerkt, dass auch ſie trotz ihrer Geſtaltung im Geiſte der modernen Reform entſchieden antikiſirende Neigung als ihre Landeseigenthümlichkeit erkennen laſſen und dieſe mit höchſt zierlicher, in den Formen wohl zu magerer Ausführung verbinden.

Wie ganz anders iſt der Charakter der Schweizer Induſtrie, und wie ganz anders ſtellt ſie ſich dar, wenn man ſie mit dem geſchichtlichen Charakter des Schweizer Volkes vergleicht! Abgeſchloſſenheit in ihren Bergen, eigenthümliche Art und Sitte und Feſthalten an derſelben mit Zähigkeit und Eifer, Hirtenleben und Viehzucht anſtatt des Gewerbes, patriarchaliſches Patrizierthum anſtatt der induſtriellen oder commerziellen Groſsherren, das galt ſonſt als der Schweizer ererbte Weiſe. Was kennt die Geſchichte von ihrer früheren Kunſt oder ihrer Induſtrie? Was hat uns die Schweiz davon hinterlaſſen? Eine gute Anzahl glaſirter oder decorirter Oefen, die allerdings von einem künſtleriſchen Betrieb der Töpferei im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert Zeugniss ablegen, eine noch gröſsere Anzahl kleiner bunter Glasſcheiben, mit Wappen und Figuren bemalt, die heute freilich aller Kunſtfreunde Wohnungen ſchmücken, ſodann vielleicht allerlei geſchnitztes Geräth von Kaſten, Tiſchen und Bänken — alles, wie wir ſehen, zum Schmuck, zur Ausſtattung der häuslichen Stätte beſtimmt.

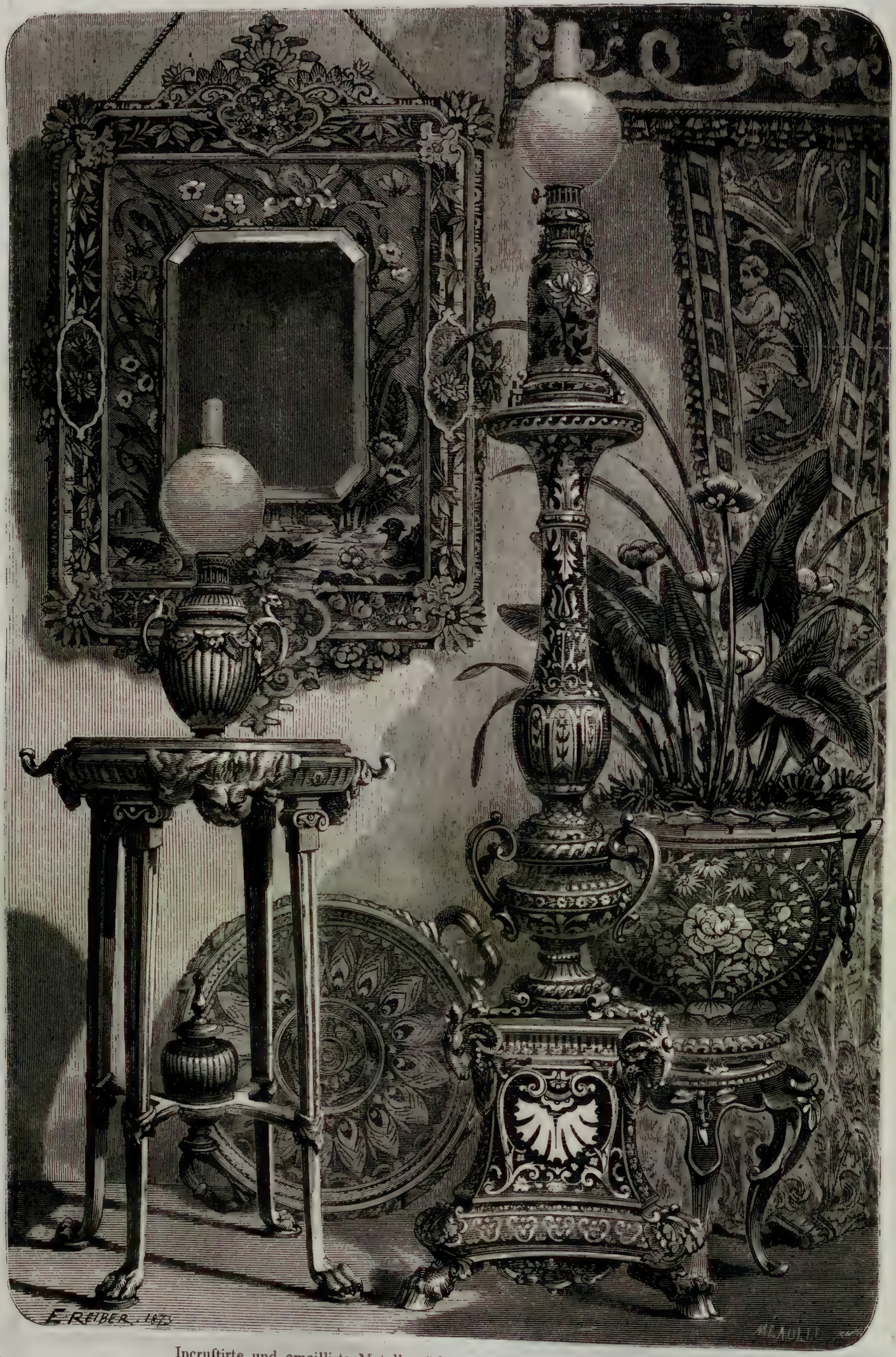
Und heute iſt die Schweiz ein vorwiegend induſtrielles Land mit einer Induſtrie, die für die Welt arbeitet, die ihre Erzeugniſſe dem Norden wie den fernſten Oſten zuführt. Auch im ſechzehnten Jahrhundert in der Landsknechtszeit und ſpäter noch ſah man die Schweizer Avantageurs in aller Herren Ländern und Dienſten, die „Reisläufer“ laufen wohl noch heute auf die Reiſe, aber ſie haben ſich in commis-voyageurs verwandelt, ſtatt des Schwertes miſst die Elle. Aus dieſer Sachlage, weil die ganze Schweizer Induſtrie auf den Export eingerichtet iſt und ſich auf den in der Fremde herrſchenden Geſchmack einzurichten hat, geht denn auch hervor, dass ſie keinen eigenthümlichen Charakter hat und haben kann, wie wir ihn bei der däniſchen gefunden haben, ja ſie kann ſich nicht einmal mit Entſchloſſenheit auf die Reformbeſtrebungen einlaſſen, bis dieſelben von ihrem Publicum und ihren Conſumenten gutgeheiſsen ſind. Sie folgt einerſeits der Mode und imitirt andrerſeits das Nationale. Für ſich ſelbſt ſcheint ſie keine künſtleriſchen Anſprüche und Bedürfniſſe zu haben.

Dieſe zwei Seiten, die Mode und die Nachahmung des Nationalen, ſcheiden ſich auf das beſtimmteſte in den Geweben, namentlich in den Baumwollſtoffen, deren ein überwiegend groſser Theil nach dem Orient geht. Die Schweizer Ausſtellung führte uns daher eine ganze orientaliſche Abtheilung vor, in welcher Jndiſch- oder Türkiſchroth den Ton angab. In der indiſchen, perſiſchen und anderen orientaliſchen Ausſtellungen konnte man für alles die Originale ſehen. Ein vielgereifter und der Länder und Völker kundiger Mann hätte aber auch in den Schweizer Kattunen mancherlei anderen Geſchmack erkannt, wie er im Norden an den Küſten der Nord- und Oſtſee, wie er auf der pyrenäiſchen Halbinſel und gewiss ſonſt vieler Orten zu Hauſe iſt. Folgen dieſe Baumwollſtoffe vorzugsweiſe dem verſchiedenen landesüblichen Geſchmack des Volkes und helfen die „uralten“ Volkstrachten ergänzen, ſo arbeitet die Seideninduſtrie, die ein höheres Publicum im Auge hat,

lediglich für die Mode und bietet uns daher keine eigenthümliche oder originelle Seite. Nicht minder modern ist ein anderer Zweig der Weberei, die Maschinenspitzen der weissen Vorhänge, welcher in der Nordostecke der Schweiz, vorzugsweise im Cantone St. Gallen, seinen Sitz hat. Vor wenigen Jahren noch, als der ornamentale Naturalismus alle Decorationskunst beherrschte, versuchte man in dieser unzulänglichen, so wenig decorativen Technik ganze Landschaften, Gärten und phantastische Gebäude darzustellen. Davon ist der Geschmack ein wenig zurückgekommen und begnügt sich heute mit Vorgrundstudien und grossblättrigen Pflanzen. Nur ein paar gelungene stilisirte Muster, die von einer Zeichenschule in St. Gallen ausgegangen waren, zeigten den ersten Beginn der Geschmacksveränderung.

Nicht minder wie die Kattune umspannt die Schweizer Uhrenindustrie die Welt, dieselbe interessirt uns allerdings hier nicht von unserem Standpunkte aus, aber mit ihr in Verbindung steht ein anderer Zweig der Kunstindustrie, den sie nicht entbehren kann, nämlich die feinere Goldarbeit. Wo

Porzellanservice, entworfen von Alois Hauser, ausgeführt von Haas & Czizek in Schlaggenwald.



Incruſtirte und emaillirte Metallgeräthe von Chriſtophle & Co. in Paris.

Emaillirte und incruſtirte Metallgeräthe von Chriſtophle & Co. in Paris.

die Taſchenuhren zu Hauſe ſind, da bleibt der Schmuck nicht aus, denn die Uhr bedarf zu ihrer Verzierung derſelben Arbeit, und ſo war denn auch dieſe Abtheilung der Schweizer Induſtrie nicht ohne Bedeutung. Nur Eigenthümlichkeit hatte auch ſie nicht, ſondern zeigte ihren eigentlichen Character, auf aller Welt Geſchmack berechnet zu ſein, darin, dass ſie mit Etiquetten, welche die Bezeichnung als ägyptiſcher, als etruskiſcher, als franzöſiſcher, ſelbſt als amerikaniſcher Stil trugen, eben die Vielſeitigkeit, die Mannigfaltigkeit und die Unſicherheit des modernen Geſchmacks documentirte.

Nur den Schweizer Holzſchnitzereien, die auch bereits Exportartikel ſind, kann man, wenn man will, eine gewiſſe Eigenthümlichkeit zuſprechen, obwohl ſie kaum eine künſtleriſche zu nennen, da der Charakter dieſer Gebirgsſchnitzereien die jetzt durch Schulen unterſtützt werden, eben der vollendetſte Naturalismus iſt. Man kann ſich bei der geſchickten und naturgetreuen Ausführung denſelben noch gefallen laſſen, wenn der Gegenſtand weiter keinen Zweck hat und eben nur eine Thiergruppe, eine Gebirgsſcenerie oder dergleichen darſtellt, in Verwendung aber an Möbeln, Rahmen, Wanduhren oder anderen Gegenſtänden kommt er nur gar zu häufig, wie die Beiſpiele der Ausſtellung zeigten, mit einer vernünftigen Aeſthetik in Conflict. Am auffallendſten lieſsen dies die Schwarzwälder Uhren erkennen, welche in Imitation der Schweizer Schnitzereien dieſelbe Art zur Hauptdecoration gemacht haben und dabei auf die wunderſamſten Gedanken, auf die ſeltſamſten Widerſprüche verfallen.

In der gleichen Lage wie die Schweiz befindet ſich auch Belgien, ebenfalls ein vorwiegend induſtrielles Land, das mit ſeiner Kunſtinduſtrie weit über den Bedarf und die engen Grenzen des kleinen Landes hinausreicht. Dieſer Zuſtand iſt in Belgien nicht erſt von neuerem Datum wie bei der Schweiz; wir kennen ja die Niederlande in Kunſt wie in Kunſtinduſtrie während früherer Jahrhunderte als eines der leitenden Länder. Dieſe Stellung, die Flandern und Brabant eine ſo hervorragende Rolle in der Kunſtgeſchichte zuertheilt, nimmt Belgien heute nicht mehr ein; Führerſchaft im Geſchmack kann ihm in keiner Weiſe zugeſprochen werden, kaum eine Eigenthümlichkeit, vielmehr ſchliesst es ſich nur zu eng an Frankreich und die franzöſiſche Mode an, auch liegt die Hauptbedeutung ſeiner Induſtrie durchaus nicht auf der künſtleriſchen Seite. Auf unſerer Ausſtellung war ſie noch ungünſtiger vertreten, als ſie es verdient, und zeigte eigentlich nur drei Zweige, die Spitzen, die Möbel und die kirchlichen Goldſchmiedarbeiten, und davon traten nur die erſteren einigermaſsen imponirend auf.

Die Handſpitzen Belgiens haben zwar heute Concurrenten genug erhalten, aber ſie ſind in keiner Weiſe die zweiten geworden. Ohne als Arbeit oder in Schönheit den franzöſiſchen nachzuſtehen, folgen ſie doch ganz dem franzöſiſchen Geſchmack, der gegenwärtig die Spitzen naturaliſtiſch mit leichten Blumen und zierlichem Geranke überzieht. In der Zeichnung ſind die belgiſchen Spitzen von den franzöſiſchen nicht zu ſcheiden. Zwar hat man auch die Nachahmung der alten Spitzen von Mecheln und Valenciennes wieder aufgenommen, aber grade diejenigen, welche in der Verzierung die einfachſten und unbedeutendſten ſind. In der kirchlichen Goldſchmiedekunſt ſtellt ſich Belgien, wie einige vortreffliche Arbeiten von A. Bourdon in Gent und J. Wilmotte in Lüttich, die in der Kunſt-

Damaſt-Tiſchtuch mit rother Bordüre, nach einer Zeichnung von Joſ. Storck ausgeführt von Küfferle in Wien.

halle ausgeſtellt waren, bewieſen, zwar auf den Standpunkt jener Reform, welche eine Umwandlung des Geräths und der Paramente nach mittelalterlichen Muſtern anſtrebt, aber es geſchieht dieſes ohne erfinderiſchen Geiſt in genauer Imitation der alten Stilarten, ſelbſt mit allen ihren Schwächen. Ebenſo zeigten die belgiſchen Renaiſſancemöbel weit mehr hiſtoriſche Stiltreue als z. B. die franzöſiſchen, während eine Anzahl Majoliken, die ebenfalls in der Kunſthalle ausgeſtellt waren, wenigſtens in ihren Gegenſtänden von ihren italieniſchen Vorbildern unabhängig waren; nur ſtanden ſie, weil allzuſchwärzlich im Ton gehalten, an decorativem Reize hinter ihnen zurück.

Kann ſomit die moderne belgiſche Kunſtinduſtrie, wie achtbar auch immer ſie ſein mag, in keiner Weiſe ſich mit ihrer Vergangenheit vergleichen, fehlt ihr vor allem ein friſcher rühriger Erfindungsgeiſt, ſo gilt das noch weit mehr von dem Geſchwiſterlande Holland. Es gab eine Zeit, wo dieſe nördlichen Provinzen der Niederlande, mächtig zur See wie in der Politik, auch mit ihrem Geſchmack den ganzen Norden beherrſchten und den Export ihrer Kunſtinduſtrie weit nach Süden trugen, wo ſie mit weit mehr Originalität und Erfindung in höherem Grade die Rolle ſpielten, welche heute die Schweiz übernommen hat. Haben wir doch ſelbſt in dem gegenwärtigen Mobiliar von Tunis den Einfluss von Altholland erkannt! Noch immer iſt Holland eine ergiebige Quelle für den Alterthumsfreund und den Antiquar, der unerſchöpflich geſchnitzte Möbel, Silberarbeiten, gemalte Faiencen, kunſtvolle Eiſenſchlöſſer und ſonſt mancherlei Kunſtwaare darin aufzuſpüren weiſs. Aber was liefert das heutige Holland von gleicher Art dem Auslande? Wir wüſsten kaum etwas zu nennen, als die ſchillernden Imitationen chineſiſchen Perlmutterlacks, die ſich mitten in ihrem Chineſenthum mit Kaulbach'ſchen Compoſitionen ſchmücken, oder Fuſsteppiche,

Silberner Tafelaufsatz, nach V. Teirich's Entwurf ausgeführt von V. Mayer Söhne in Wien.

Thongefäfse von Villeroy & Boch in Mettlach, Luxemburg.

davon die Ausftellung allerdings aus Deventer einige fchöne Beifpiele in Smyrnaer Art aufwies. Sonft zeigte uns Holland von eigener Kunftinduftrie nur einige Kaften voll Silberarbeiten, zum Theil von grofsartigen Dimenfionen, wie z. B. ein monumentaler Tafelaufftatz. Diefe Arbeiten von Boonebakker in Amfterdam und van Kempen in Voorfchoten (Süd-Holland) leiden zum grofsen Theil noch am Naturalismus oder laffen wenigftens das Streben nach edler Form vermiffen.

Holland hatte uns dafür bei dem Mangel eigener Arbeiten eine reiche Ausftellung feiner afiatifchen Colonien verfchafft, wie fie wohl ähnlich noch auf keiner Weltausftellung zu fehen gewefen. Diefe Arbeiten der Malayen von Java und Sumatra ftehen allerdings hinter den indifchen zurück, mit denen fie fehr enge Verwandfchaft haben. Sie find im Ganzen weniger vollendet und fein in

der Arbeit und verhalten ſich in der Ornamentation zu ihnen etwa wie das Barocke zur Renaiſſance, was wohl mit daher kommen mag, dass das arabiſch-perſiſche Element in der indiſchen Kunſt dem buddhiſtiſch-religiöſen gegenüber nicht hat zu der gleichen freien Geſtaltung gelangen können. Indeſſen giebt es in Filigranen, goldtauſchirten Waffen, darunter die ſchönſten von dem Muſeum des zoologiſchen Gartens in Amſterdam ausgeſtellt waren, vortreffliche Leiſtungen, und auch die goldgewirkten Seidenſtoffe, obwohl an Reiz und Glanz nicht mit den indiſchen zu vergleichen, die in eigenthümlicher Weiſe durch Wachsſtränkung ornamentirten „batiktirten“ Baumwollſtoffe ſind höchſt beachtenswerth.

2. Gruppe: Spanien, Portugal, Italien, Scandinavien, Rufsland, Ungarn, Rumänien und Griechenland.

Die Schweiz, Belgien und Holland ſind heute vielleicht noch am meiſten die Trabanten Frankreichs im kunſtinduſtriellen Modegeſchmack; Spanien und Portugal ſind es auch noch, ſoweit ſie modern ſind, aber gerade ihre moderne Kunſtinduſtrie iſt unbedeutend, und was ſie an nationalen Elementen beſitzen, erregt in weit höherem Grade unſer Intereſſe. Mit Schweden, Norwegen und Rufsland iſt es ähnlich, während Italien aus den Traditionen ſeiner groſsen Vergangenheit ſoviel von eigener Kunſtart ſich bewahrt oder wiedererweckt hat, dass es damit völlig auf eigenen Füſsen ſteht. Was es an moderner Art bringt, verſchwindet dagegen an Bedeutung und Intereſſe. Dieſe Gruppe bewegt ſich alſo nur in ſehr beſchränkter Weiſe auf den Fuſstapfen Frankreichs.

Der kunſtinduſtrielle Glanz Spaniens fällt ohne Frage in die arabiſchen und mauriſchen Zeiten, alſo in das Mittelalter. Damals konnte Spanien mit ſeinen Seidenſtoffen, ſeinem gepreſsten und vergoldeten Leder, ſeiner Faience-Induſtrie, ſeinen Waffen und ſonſtigen Eiſenarbeiten ſelbſt anregend und beſtimmend auf das übrige Europa einwirken. Erhalten iſt uns allerdings von dieſer arabiſch-mauriſchen Kunſtthätigkeit ſehr wenig; es ſcheint, als ob das nachfolgende ſpaniſche Regiment, wie es die Mauresken ſelbſt von dannen trieb oder vernichtete, auch mit den Ueberreſten und Erinnerungen ihrer Kunſt gründlich aufgeräumt hat. Nichtsdeſtoweniger ruht faſt alles, was die Induſtrie Spaniens noch im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert zu ſchaffen vermochte, auf arabiſcher Grundlage, vielleicht mit Ausnahme der Goldſchmiedekunſt, welcher die Schätze Amerika's eine Zeitlang, insbeſondere für den Dienſt der Kirche, erneuerten Schwung gegeben hatten. Ihre Waffenfabrikation, ihre Faiencen, ihre Lederarbeiten, alles das geht, freilich mit zeitgemäſs veränderten Kunſtformen, auf demſelben Boden, in denſelben Werkſtätten fort, bis es — und mit ihm die Induſtrie Spaniens — gänzlich zu erſterben ſcheint. Was wir auf unſerer Ausſtellung davon ſahen, das iſt entweder reine Volksarbeit oder bereits moderne und bewuſste Wiederaufnahme.

Zu dieſer bewuſsten Wiederaufnahme einer mauriſchen Tradition, die nicht ganz erſtorben ſein mochte, gehört die intereſſanteſte Erſcheinung der ſpaniſchen Kunſtinduſtrie, die mit Gold und Silber tauſchirten oder incruſtirten Waffen und

fonſtigen Eiſengeräthe von Madrid und Toledo, deren erſte Beiſpiele von dem Madrider Zuloaga wir 1867 auf der Pariſer Ausſtellung ſahen. Hier erregten ſie bereits in Anwendung auf Waffenſtücke wie auf Schreibgeräth bei jedem Kenner eine wohlverdiente Bewunderung, die heute bei ausgedehnter Vermehrung der Gegenſtände allgemein geworden iſt. Bewundernswürdig iſt die Reinheit und Schönheit der Ornamente und die Genauigkeit und Schärfe der ſchwierigen Arbeit. Dieſe groſsen Schilde, die zum Theil auch mit hochgetriebenen Figuren verziert ſind (das Hauptſtück erwarb das öſterreichiſche Muſeum), dieſe Käſtchen, Schalen und Schmuckgegenſtände, dieſe Degen, Dolche, Meſſer und Piſtolen machen mit regelmäſsigen, ſchön gezeichneten blanken Ornamenten auf dem ſchwarzen Stahlgrunde den nobelſten Effect.

Ebenholz-Caſſette von Battiſta Gatti in Rom.

Gleich nach dieſen Arbeiten kommen an Intereſſe die buntgeſtreiften Gewebe, urſprünglich mantelartige, in eigenthümlicher Weiſe getragene Decken der Volkstracht, die nunmehr zu Portieren, Möbelſtoffen, Vorhängen vielfach benutzt werden. Mit ihrer rationellen Ornamentation verbinden ſich die ſchönſten Farbenſtimmungen, wobei man den ebenſo naturgemäſsen, wie reichen und effectvollen Beſatz und Behang mit Franſen und Quaſten nicht überſehen darf. Vor ihrer Schönheit und Wirkung erblaſst alles, was die ſpaniſche Weberei an modernen Geweben von Tiſchdecken und ſonſtigen Möbelſtoffen ausgeſtellt hatte. Auch dieſe geſtreiften Gewebe ſind ohne Frage mauriſche Tradition, eine lebendigere, farbenreichere Variation des afrikaniſchen Burnus. Ihnen hätten ſich die ſpaniſchen Spitzen in Schleiern, Mantillen und Kanten anſchlieſsen können, die im Gegenſatz zu den franzöſiſchen und belgiſchen ihre eigene Ornamentation bewahrt haben; leider waren ſie ſo gut wie gar nicht auf der Ausſtellung erſchienen.

Auch die Poterien Spaniens haben unleugbar Reminiscenzen der maurisch-arabiſchen Zeit bewahrt. Allerdings nicht dasjenige Geſchirr von Porzellan oder

Die h. Eliſabeth, von den Bewohnern Eiſenachs zurückgeſtoſsen. Oelgemälde von J. De Vriendt.

Faience, welches heute auf vornehmer oder gutbürgerlicher Tafel erſcheint; denn dieſes, deſſen Hauptvertreter die Fabrik von Pickman in Sevilla iſt, hält ſich am meiſten an engliſche Vorbilder und ſucht nur mit verſchiedenen, aber miſslungenen Imitationen der berühmten Alhambravaſe der wiederauflebenden

Schätzung altarabiſcher Kunſt gerecht zu werden. Auch die zahlreich ausgeſtellten Flieſen erinnern nur mit ihrer Exiſtenz, nicht mit ihrer künſtleriſchen Art an die glänzenden Azulejos der Chalifenpaläſte. Dagegen iſt es das Volksgeſchirr in zahlreichen Beiſpielen von gelbem oder ausgezeichnet ſchönem rothen Thon, das mit ſeinen ſchlanken, geſchwungenen, zum Theil auch bizarren Formen, die ſich noch heute im nördlichen Afrika wiederfinden, ſeinen mauriſchen Urſprung deutlich erkennen läſst.

Ganz das gleiche rothe Volksgeſchirr finden wir in Portugal, wo es aber auch faſt die einzige Reminiſcenz ſeiner früher beendeten arabiſchen Epoche zu ſein ſcheint. Einiges Strohgeflecht mit einfach ſchönen farbigen Muſtern dürfte vielleicht noch ebendahin gerechnet werden. Was ſonſt Portugals Kunſtinduſtrie an Eigenthümlichkeiten bietet, braucht nicht nach ſeinem Urſprunge dahin gerechnet zu werden, ſo z. B. die zierlichen, reizenden, aus dem Volksſchmuck entſtandenen und zum Theil noch dahin gehörigen Filigranarbeiten, deren eine groſse Anzahl ausgeſtellt war

Tafelaufſatz aus verſilbertem Neuſilber, von A. Ritter & Co., Eſslingen.

und die Augen der Beſucher feſſelte. Einen andern Gegenſtand von beſonderem Intereſſe, den man vielleicht in Portugal am wenigſten geſucht hätte, bildete eine eigenthümliche Art der Faiencen, die Imitationen der Arbeiten von Palissy, jener Schüſſeln und Gefäſse mit Schlangen, Fiſchen, Eidechſen, Muſcheln und Pflanzen, welche, im vorigen Jahrhundert faſt verſchollen, der modernſten Faience-Induſtrie wieder den Hauptanſtoſs gegeben haben. Wir werden noch mehrfach ihrer zu gedenken haben. Hier in Portugal iſt dieſe Kunſttöpferei von einer Geſellſchaft zu Oporto in die Hände genommen und ſcheint, trotz der bizarren Formen, mit einer gewiſſen Bedeutung betrieben zu werden. Die portugieſiſchen Imitationen ſchlieſsen ſich ziemlich eng an ihre Vorbilder an, obwohl ſie gegenſtändlich das Genre erweitern und ſich durch blaſsere Farbenhaltung von denſelben unterſcheiden. Portugals Kunſtinduſtrie war aufserdem auch mit ganz modernen Gegenſtänden vertreten, welche zeigten, dass ſie ſich hierin nicht von den herkömmlichen Modeformen entfernt und ſich auf den bekannten Bahnen bewegt, ſo z. B. mit geſchliffenen Gläſern und Porzellangeſchirr. Weder das Eine noch das Andere bot ein weiteres Intereſſe. Daſſelbe iſt es mit ſeinen Geweben, in denen alte Traditionen nicht, wie bei Spanien, zu erblicken waren.

Aehnlich ſcheint es bei Italien auf den erſten Blick zu ſein. Was kann moderner ſein, als ſeine glänzenden Seidenſtoffe, die ganz dem bisherigen franzöſiſchen Geſchmacke folgen; was mehr wohlgefällig und reizend für das Auge unſeres Publikums als ſeine zierlichen, bald ſentimentalen, bald humoriſtiſch genrehaften Marmorarbeiten, die wohl mehr in das Gebiet der Kunſtwaare als der Kunſtwerke gehören? Selbſt ſeine kirchlichen Paramente und Stickereien ſind noch im craſſeſten und geſchmackloſeſten Jeſuitenſtil gehalten mit naturaliſtiſchen Seidenblumen auf goldenem und ſilbernem, in roheſter Art ornamentirten Grunde.

Und doch war Italien intereſſant und ſeine Ausſtellung höchſt bedeutend. Es zeigt eben zwei Geſichter. Das eine, eben dasjenige, welches durch die genannten Gegenſtände ſich charakteriſirt, iſt das moderne, wenigſtens was man bisher als modern bezeichen konnte. Es ſchmeichelt zum Theil mit ſeiner aufserordentlichen Geſchicklichkeit der Menge, die bei einem Kunſtwerke nicht nach dem Gehalte, ſondern nach dem ſieht, was es darſtellt, zum Theil bewegt es ſich auf den ausgetretenen Wegen des bisherigen franzöſiſchen Geſchmacks ohne Originalität, ohne Erfindung, ſelbſt ohne Geſchmack. Das andere Geſicht, und es iſt glücklicher Weiſe ſein jüngſtes, kehrt ſich der groſsen Vergangenheit Italiens zu und trachtet die alten berühmten Kunſtzweige nicht bloſs zu imitiren, ſondern wieder zu beleben und der modernen, beſſer der modernſten Induſtrie wieder zu gewinnen. Zum Theil iſt das nur die Fortführung und Belebung einer alten Tradition, wie bei dem Moſaik, zum Theil iſt es das Reſultat wachſender Alterthumsliebe, zum Theil aber auch wahrhafte und bewuſste Erneuerung, wie bei den venetianiſchen Glasarbeiten.

Von einem bedeutenden Zweige dieſer Richtung, von den geſchnitzten Möbeln nach der Muſtern der Renaiſſance haben wir ſchon früher zu ſprechen gehabt, Arbeiten, die heute allerdings noch mehr für den Export, für die

Wohnung fremder Kunſtfreunde als für das italieniſche Haus beſtimmt ſind. Nichtsdeſtoweniger bilden ſie bereits einen bedeutenden Kunſtzweig, bedeutend in künſtlerischer Beziehung wie vom Standpunkte des Geſchäfts. Sie gehören zu denjenigen Gegenſtänden, die antiquariſch wieder begonnen haben, nun aber auch um ihrer ſelbſt willen geſchätzt und gefordert werden.

In gewiſſer Weiſe überholt ſind dieſe Möbel bereits durch die Glasfabrikation, obwohl dieſe eigentlich nur an einem Orte künſtleriſch und groſsartig betrieben wird, zu Venedig und auf ſeiner Inſel Murano; aber keine der erneuerten Künſte

Platte aus gebranntem Thon, von Villeroy & Boch in Mettlach.

Italiens hat ſich in ſo kurzer Zeit ſo ſelbſtändig zu machen gewuſst. Die leichten zierlichen Gläſer der Renaiſſancezeit, die mit ihren ſchlanken und eleganten Formen zu den gleichzeitigen Metall- und Faience-Gefäſsen ein ſo treffliches und um der ſtofflichen Ausprägung willen ſo lehrreiches Seitenſtück bildeten, ſie ſind alle untergegangen in dem plumperen Geſchmack der nachfolgenden Zeit, mit ihnen alle die bunten Varianten, die geſtrickten, geſponnenen, genetzten Gläſer, die ſchönen blauen, rothen, violetten, grünen Farben. Von der ganzen Muraneſer Glasinduſtrie, die ein halbes Jahrtauſend geblüht hatte, war am Anfang unſeres Jahrhunderts nichts geblieben, als die Perlfabrikation, die einem ſehr unkünſtleriſchen Genre der Stickerei Vorſchub leiſtete, und ein rohes ordinäres Geſchirr von geſchmolzenem Glaſe. Da kam vor etwa

Theſeus, von G. Vitalis in Syra.

zwanzig Jahren (oder kaum ſo lange) ein venetianiſcher Patriot, Dr. Salviati, ſeines Berufes ein Advokat, auf den Gedanken, dieſen ehemals ſo ruhmvollen und einträglichen Induſtriezweig in den ausgeſtorbenen Glashütten Murano's wieder zu beleben. Die Sache war nicht leicht; denn wer einmal in Murano der Entſtehung dieſer zierlichen, zuweilen überaus künſtlichen Gefäſse zugeſehen hat, wie ſie mit den einfachſten Inſtrumenten aus der Hand hervorgehen, der begreift, wie viel Mühe, wie viel Geduld dazu gehört haben muſs, ſo viele Arbeiter in ebenſo viel Künſtler zu verwandeln. Und heute iſt nun das alles gelungen, heute ſind die Schwierigkeiten überwunden, und Murano iſt wieder eine Stätte ſchwung-

Goldwaaren von Geiſsel & Hartung in Hanau.

haft betriebener Glasfabriken, deren Leiſtungen, deren Kunſtarbeiten wir an zahlloſen Gegenſtänden auf der Ausſtellung bewundern konnten, wo ſie, dichtgedrängt ſtehend, den vierfachen Raum hätten ausfüllen können. Wir wollen ſie nicht weiter ſchildern, die eleganten Trinkgläſer, die blumigen Lüſtres, die Spiegel, die Vaſen in klarem oder farbigem oder opaliſirendem Glas, ſondern uns begnügen, ſie in die Erinnerung der Beſucher zurückzurufen. Aber Salviati iſt bei dieſem Triumphe nicht ſtehen geblieben. Ein zweites Genre alter Kunſtübung, das ihm ſeine Wiedererſtehung verdankt, ſind die Glasmoſaiken des Mittelalters, deren groſsartige Ueberreſte noch ſo manche Kuppel und Wandfläche italieniſcher Kirchen bedecken. Die Reſtauration der Moſaiken von S. Marco, welche Salviati übernahm, rief dieſe Technik zuerſt wieder hervor, und heute findet ſie durch das Inſtitut Salviati's an verſchiedenen Orten und in verſchiedenen Ländern bereits groſsartige Anwendung. Die Ausſtellung bot uns eine lehrreiche Auswahl der mannigfachſten Muſter zu verſchiedenartiger Verwerthung, figürlich wie rein ornamental. Auch an die alten farbigen Glasfenſter hat Salviati gedacht und fabrizirt jetzt eine Fülle gefärbter Gläſer, welche an Nüancen, an Farbenpracht, ſowie darin, dass ſie wohl das Licht durchlaſſen, aber nicht in farbigen Strahlen auf den Boden werfen, den alten am nächſten kommen dürften.

Die Bedeutung, welche Salviati in der Glasfabrikation hat, dieſelbe kommt für die italieniſche Goldſchmiedekunſt der Familie der Caſtellani in Rom und Neapel zu. Ihre Beſtrebungen, welche beſonders auf die Wiedererweckung der antiken Goldarbeiten hinausgingen und damit eine Veredlung der Formen und des Ornaments wie eine Erweiterung und Verfeinerung der Technik im Gefolge hatten, ſind ſchon Jahrzehnte alt, vielleicht vom alten Pio Castellani ſchon ein halbes Jahrhundert, aber erſt neuerdings haben ſie vollauf zum Ziele geführt. Heute ſind die Goldarbeiten der Brüder Caſtellani, deren ſchönſte Stücke auf der Ausſtellung von den Muſeen erworben wurden, nicht bloſs die erſten Italiens, vielleicht der Welt, ſie haben auch die übrigen Goldſchmiede Italiens in ihre Bahn hineingezogen. Twerembold, Bellezza und Andere arbeiten zum groſsen Theil mit in derſelben Richtung und was ſtiliſtiſch davon abweicht, iſt in Zeichnung und Ausführung verfeinert und veredelt. Man vergleiche nur z. B. die Faſſungen des Moſaik- und Cameenſchmucks von Einſt und Jetzt, und der Fortſchritt ſpringt in die Augen. Mit Hülfe der Franzoſen ſind die Formen des antiken Goldſchmucks ſelbſt in die allgemeine Mode eingedrungen, freilich franzöſirt. Dieſem antikiſirenden Modeſchmuck fehlt freilich der Hauptreiz durch die Abweſenheit des Filigrans, welcher den Caſtellani mit Hülfe von Arbeitern des Volksſchmucks faſt in antiker Feinheit und Freiheit gelungen iſt. Vieler Orten hat ſich im nationalen Schmuck das Filigran erhalten, nirgends aber wohl in ſo reicher Anwendung wie in Italien. Einmal wieder in den vornehmen Schmuck übergegangen, hat es ſelbſt wieder an Bedeutung gewonnen und zeigte ſich auf der Ausſtellung als ein blühender Fabrikszweig, der in Genua und Turin ſeinen Hauptſitz hat.

Eng mit der Goldſchmiedekunſt verbunden ſind zwei andere Zweige italieniſcher Kunſtübung, der Cameenſchnitt und das Moſaik. Erſterer, obwohl auch in Frankreich, Hanau, Wien geübt, behauptet in Rom uud Florenz wohl

immer noch den erſten Rang. Die Moſaikarbeiten in Stein kommen Italien faſt allein zu, insbeſondere die ſchwierigere Art in Pietra dura, welche man auch die florentiniſche nennt und die ihre Bilder, meiſt Stillleben, Früchte, Blumen, Inſtrumente aus den Steinſtücken nach den Contouren der Zeichnung ausſchneidet und in die ſchwarze Marmortafel einſetzt. Ihre Hauptverwendung hat ſie bei Tiſchplatten, in kleinerer Art auch bei dem Schmuck. Ihr gegenüber ſteht die ſ. g. römiſche Moſaik, welche das Bild, das reichere Gegenſtände hat, Figuren, Landſchaften, Architekturen, aus ſehr kleinen regelmäſsigen Steinchen oder vielmehr gefärbten Glasſtückchen zuſammengeſetzt und in einer Kittmaſſe befeſtigt. Für dieſe Art hat bekanntlich die päpſtliche Fabrik die Führung, aber, wie die Ausſtellung lehrte, ſind es zahlreiche Privatmoſaiciſten, welche für den Schmuck arbeiten. Auch die Holzmoſaik und Marqueterie wird in Italien geübt, keineswegs aber mit der Schönheit und Sorgfalt wie z. B. im fünfzehnten Jahrhundert.

Geht die neue Goldſchmiedekunſt Italiens auf antike Vorbilder zurück, neben welchen die Muſter der Renaiſſance noch eine geringe Bedeutung haben, ſo ſind es für die erneuerte Kunſt in Bronzen und Eiſen grade die Arbeiten dieſer Epoche, welche nachgebildet werden. Italien gehört zu den wenigen Staaten, die heute das geſchmiedete Eiſen als Kunſtarbeit wieder aufgenommen haben. Franci in Siena führt uns nicht bloſs die Copien der alten Leuchterträger und Fackelhalter von Florenz und andern Städten vor Augen, ſondern auch mit Ranken, Laub und Früchten reichgeſchmückte Gitter. Die Imitation der alten Bronze- und Meſſingarbeiten ſcheint ihren Hauptſitz in Venedig aufgeſchlagen zu haben; eine Reihe gröſserer und kleinerer Gieſsſtätten nehmen daran Theil. Auf der Ausſtellung erſchien Michieli, zum Theil ſchon mit Arbeiten von faſt

Candelaber in Eiſenguſs von der Stollberg-Wernigeroder Faktorei in Ilſenburg.

monumentaler Bedeutung. Aus einer venetianiſchen Gieſsſtätte iſt auch die reizende kleine Figur des trinkenden Knaben von A. Hildebrand hervorgegangen.

In allen dieſen verſchiedenen Kunſtzweigen iſt Italien ohne Zweifel auf gutem Wege. Sind ſie zum Theil noch zu ſehr antiquariſch gehalten und daher zu unfrei vom Standpunkt der Erfindung, ſo wird doch der Uebung, dem Geſchick alsbald

Anſicht der Rotunde vom Baſſin aus.

die Originalität, die freie Schöpfung folgen, wie es zum Theil ſchon geſchehen iſt.

Gehen wir von Süden nach Norden, die Gruppe der groſsen Induſtrieländer einſtweilen überſpringend, ſo finden wir auch in den beiden ſkandinaviſchen Ländern, Schweden und Norwegen, das Gemiſch des Modernen und des Eigenthümlichen, oder richtiger geſagt, beides unvermittelt nebeneinander. Aber wie anders als in Italien! Beſteht die Selbſtſtändigkeit und Eigenthümlichkeit der italieniſchen Kunſtinduſtrie in einem Zurückgehen auf ſeine glänzende Kunſtvergangenheit zur Löſung der höchſten kunſtinduſtriellen Aufgaben, ſo iſt im Norden das Eigenthümliche nur national, nationale Hausinduſtrie ſeiner ländlichen Bevölkerung, nur Arbeit für das eigene Haus und den eigenen Gebrauch. Dass von dieſer Art Induſtrie oder menſchlicher Handarbeit noch vieles traditionell aus alter Zeit vorhanden ſein muſs, darauf läſst uns ſchon die Ausdehnung des Landes, die geringe Dichtigkeit der Bevölkerung, die Entfernung und Abgeſchloſſenheit der Ortſchaften ſchlieſsen. Und ſo iſt es auch, von Schonen angefangen bis zum Nordcap hinauf.

Für das Schloſs, für die Kirche, für das wohlhabende Haus und überhaupt

Eckpavillon der Induſtriehalle.

die Geſellſchaft, welche ſich einigermaſsen auf der Höhe des Lebens befindet und mit der Cultur gleichen Schritt hält, hat die ſkandinaviſche Induſtrie niemals etwas Eigenthümliches geſchaffen. Die Hanſaſtädte, dann Holland und England ſorgten für den Bedarf. Die Spuren davon trifft man noch überall im Lande. Nur ein Zweig der Kunſtinduſtrie, die gepreſsten und vergoldeten Ledertapeten, findet ſich mit ſeinen Ueberreſten ſo häufig noch im Lande, ſelbſt in Bauerhäuſern, daſs man ihn wohl der heimiſchen Fabrikation zuſchreiben muſs. Es iſt heute, wie die Beiſpiele auf der Ausſtellung zeigten, in Stockholm mit Glück wieder aufgenommen und bewegt ſich in den Muſtern des ſechszehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts. Erſt im achtzehnten Jahrhundert wurden bei Stockholm zu Rörstrand und Guſtavsberg zwei Faiencefabriken geſchaffen, um Haus und Tafel mit weiſs glaſirtem, buntverziertem Geſchirr zu verſehen. Allein ſie hatten nur langſam Erfolg, ſei es aus Mangel der Kräfte, ſei es um der Concurrenz willen mit dem billigen chineſiſchen und japaniſchen Porzellan, welches die ſchwediſch-indiſche Geſellſchaft nicht bloſs in Schiffen, ſondern in Flotten einführte. Auch bewegten ſich ihre Arbeiten ganz in den Formen ihrer Zeit und

zeigten daher künſtleriſch wenig oder keine Originalität. Nichtsdeſtoweniger werden ihre Arbeiten von beiden Fabriken heute wieder imitirt, ſeitdem die Faiencen überhaupt und diejenigen des achtzehnten Jahrhunderts insbeſondere — letztere ziemlich ungerechtfertigter Weiſe — wieder in Mode gekommen ſind. Beide Fabriken waren ihrem Rufe entſprechend auf der Ausſtellung vertreten, ſowohl mit dieſen Faiencen wie mit Porzellangeſchirr, insbeſondere technisch höchſt wunderbaren Biscuitarbeiten, die aber ſonſt kein künſtleriſches Intereſſe boten. Rörſtrand zeigte aufserdem mit Glück Art und Farbenſtimmung der Paliſſy-Arbeiten auf mancherlei Geräth, zum Theil auch auf Oefen angewendet.

Von rein moderner Kunſtinduſtrie in Scandinavien waren ohne Frage dieſe beiden Fabriken die intereſſanteſte Erſcheinung. Aufser den imitirten Ledertapeten waren höchſtens einige Bucheinbände bemerkenswerth. Die zahlreichen im Material ſo vortrefflichen Eiſenarbeiten, auch die feineren zeigten keinerlei entſprechende Ornamentation.

Den Hauptreiz auf ein künſtleriſches Auge übten die nationalen Arbeiten in Geweben, Stickereien, Spitzen und Schmuckgegenſtänden. Leider waren ſie nur an Coſtümfiguren vertreten, die, ſo vortrefflich ſie in lebensvollen Gruppen aufgeſtellt waren, doch empfindliche Lücken lieſsen. Einiges bot die ſchwediſche Ausſtellung weiblicher Arbeiten zur Ergänzung. Wir vermiſsten unter anderm die Holzgeſchirre Lapplands, die mit ihren geſchnitzten Ornamenten direct an die Kunſt des alten Scandinaviens anknüpfen, ebenſo in Roth und Schwarz ornamentirte Leintücher aus dem Süden Schwedens und originell geſtickte Decken Dalekarliens. Immerhin gaben die Coſtüme, insbeſondere die der Frauen, ſowohl die norwegiſchen wie die ſchwediſchen, den Reichthum und die Originalität der ornamentalen Motive zu erkennen, welche in dieſen Arbeiten wie ein ungehobener Schatz ruhen. Es iſt nicht genug darauf hinzuweiſen, wie ſehr ſie in dieſer Beziehung für die moderne Induſtrie, die überall nach Neuem ſucht, zu verwerthen ſind. Ein Verſuch iſt auch bereits in Norwegen ſelbſt gemacht, indem ein Goldſchmied in Chriſtiania, Toſtrup, die bäuriſchen Filigrane für modernen Schmuck und andere Gegenſtände verwendet. Auch die Beſtrebungen zur Hebung der weiblichen Arbeiten in Schweden, welche von Damen geleitet werden und in der bereits erwähnten Specialausſtellung ihren Ausdruck gefunden hatten, weiſen bereits auf die Benutzung der nationalen Kunſtmotive hin. Wenn das in erhöhtem Maſse geſchähe, würde es der ſchwediſchen Kunſtinduſtrie ein Intereſſe geben, das ihr heute, wo das Auge von hergebrachter franzöſiſcher Mode überſättigt iſt, abgeht.

Aehnlich wie in Skandinavien iſt die Lage der Dinge in Rufsland, nur daſs dasjenige, was modern iſt oder richtiger geſagt, was für die moderne Welt beſtimmt iſt, bedeutender erſcheint, und daſs zugleich mit mehr Conſequenz und Abſicht eine Verbindung zwiſchen den nationalen Kunſtelementen und dem Bedarf der gebildeten Welt angeſtrebt wird. Auch Rufsland kann ſich keiner künſtleriſchen Vergangenheit rühmen, es kann nicht an ererbte oder erloſchene Traditionen anknüpfen, welche auf den Höhen der Cultur ſtanden, wenn man nicht etwa den Byzantinismus ſeiner kirchlichen Kunſt dahin rechnet. Dieſer Byzantinismus aber iſt erſtarrt, mumifizirt uud in dieſer Erſtarrung, in ſeinem unab-

änderlichen Typus beſteht eben ſeine Eigenthümlichkeit; ihn wieder lebendig machen wollen, das heiſst ihn in ſeinem Charakter aufheben, ihn vernichten. Dieſe Art der ruſſiſchen Kunſt, dieſe Heiligenbilder und gegoſſenen und emaillirten oder geſchnitzten Cruzifixe und Triptychen oder was dahin gehört, mit zahlloſen kleinen Figürchen, ſie ſind für eine Wiedererweckung oder eine Reform der modernen Kunſtinduſtrie eine verlorene Sache. Der griechiſchen Kirche angehörend, ſind ſie auch lediglich religiös, nicht national, oder doch erſt in zweiter Linie.

Was in Ruſsland wirklich national iſt, das iſt entweder volksmäſsige Hausarbeit und ſomit uralte Tradition, oder es iſt aſiatiſch. Jene, die nationale Kunſtarbeit, iſt in Ruſsland ſo bedeutend wie irgendwo, zumal ſie ſich nicht auf die eigentliche Induſtrie, auf den beweglichen Hausrath und auf coſtümliche Gegenſtände beſchränkt, ſondern auch das Haus ſelbſt mit ſeiner Ornamentation

Guſseiſernes Käſtchen von der Stollberg'ſchen Factorei in Ilſenburg.

in ſich begreift. Wir haben darüber bereits in unſerer Schilderung der Bauernhäuſer geſprochen und gedenken dieſes Umſtandes nur hier, weil, wie wir gleich ſehen werden, dieſe architektoniſche Ornamentation der Bauernhäuſer in der modernen ruſſiſchen Induſtrie eine Rolle zu ſpielen beginnt. Von den hölzernen Gebäuden abgeſehen, war aber die nationale Hausinduſtrie Ruſslands auf unſerer Ausſtellung in keiner Weiſe genügend vertreten. Einiges fand ſich in dem Gehöft, das wir beſprochen haben, anderes, namentlich Stickereien, hatten die Muſeen ausgeſtellt, aber als alte Gegenſtände, nicht zur Vertretung der gegenwärtigen Arbeiten. Vor allem dürftig waren die Thonwaren und das hölzerne Geſchirr, das in Ruſsland noch von groſser Bedeutung iſt, vertreten. Einen beſſeren Begriff von dem ornamentalen Reichthum in dieſen Arbeiten bekommen wir aus einem groſsen Werke, das ſich mit ihnen beſchäftigt und ſie zum Gemeingut machen will („Ornement national Russe. St. Petersbourg 1871"), ſo wie aus den erwähnten, von den Induſtriemuſeen zunächſt angeregten Beſtrebungen, ſie in die moderne Kunſt einzuführen.

Unſeres Erachtens geſchieht das zum Theil in richtiger, zum Theil in un-

Candelaber, nach Entwurf v. H. Claus ausgef. v. Hollenbach.

richtiger Weiſe. Richtig iſt es, wenn eine Leinwandfabrik (Griſenko in Petersburg) die auf der Hausleinwand und der Leibwäſche vorkommenden gewebten oder geſtickten Ornamente zu dem gleichen Zwecke, nur für feinere Kreiſe wieder verwendet. Wir haben ſchon öfter für die farbige Decoration des Hausleinens plaidirt. Hier iſt ein Weg dazu eingeſchlagen, den wir nur billigen können. Auch in die zur Decoration beſtimmten Seiden- und Brokatſtoffe ſind bereits nationale, neben ihnen auch rein mittelalterliche Motive aufgenommen worden und erwieſen ſich in der Ausſtellung der Fabrik von Sapoinikoff zur Seite ganz modern gehaltener Gewebe als von höchſt glücklicher Wirkung.

Minder unbedenklich, ja mehr als zweifelhaft in ihrem Werthe erſcheint die Aufnahme der durchbrochenen, in graden Linien gehaltenen Ornamente der Holzarchitektur, welche der Arbeit von Lineal und Säge ihre Entſtehung verdanken, in die Goldſchmiedekunſt, deren Material ſich gerade der freien plaſtiſchen Bewegung am allergünſtigſten erweiſet. Wir ſchicken die Bemerkung voraus, daſs im Allgemeinen die Ausſtellung der ruſſiſchen Goldſchmiedekunſt, würdig eines groſsen Reiches, eine glänzende und intereſſante war, intereſſant durch ver-

ſchiedenartige Verſuche und Ornamentationsweisen und insbeſondere auch dadurch, daſs ſie mehr als irgend eine andere von dem farbigen Schmuck des Emails Gebrauch machte. Aber grade dieſes Email war mit die Urſache, daſs das gefärbte Flachornament der Holzbauten ſo leichte Verwendung auf dem Golde fand, auf den Gefäſsen wie den Schmuckgegenſtänden. Können wir es uns auch gefallen laſſen, daſs ſomit die plaſtiſche Erſcheinung in eine maleriſche verwandelt wurde, eine Seite, die bekanntlich von der modernen Goldſchmiedekunſt nur zu ſehr vernachläſſigt wird, ſo ſind jene Ornamente doch für Zweck und Gegenſtand zu ſteif und darum unangemeſſen. Noch unangemeſſener ſind ſie, wenn ſie nicht emaillirt werden, ſondern wie ausgeſägtes Blech erſcheinen. Die ruſſiſche Goldſchmiedekunſt litt auſserdem, nach Neuheiten trachtend, an der Vermiſchung widerſprechender Kunſtweiſen, wie z. B. die ſteifen Holzgefäſse mit dem Naturalismus verbunden wurden, ſo daſs eine Eiche mit freien Figuren darunter ein ſolches in Gold oder Silber ausgeführtes Holzgefäſs trug und ihre Wurzeln in ein ähnliches conventionelles Poſtament ſchlug.

Auch in die Glasarbeiten der kaiſerlichen Fabrik ſind die Holzornamente zur Verzierung von Gefäſsen aufgenommen worden und zwar mit aufliegenden Emailfarben, ſodaſs auch die alte Technik nachgebildet erſcheint und dieſe Arbeiten ſtark orientaliſirenden Charakter erhalten. Uebrigens hat ſich die kaiſerliche Fabrik nicht ohne Glück auch auf die Nachahmung der älteren venetianiſchen Glasgefäſse mit

Candelaber von der Berliner Actiengeſellſchaft für Central-Heizungs, Gas- und Waſſeranlagen.

Malerei verlegt. Was Rufsland fonft an Kunftgläfern ausgeftellt hatte, bewegte fich auf den veralteten Bahnen des böhmifchen Glafes und bot keinerlei Intereffe. Ebenfo wenig erfchien fein Porzellan intereffant, felbft nicht dasjenige der kaiferlichen Fabrik, das keine neuen Wege eingefchlagen hatte. Eine ftoffliche Eigenthümlichkeit für Rufsland find feine Malachite, aber ihre künftlerifche Verwerthung, die mit reicher vergoldeter Bronze-Montirung fich im Genre der Galanteriegegenftände hielt, fteht nicht auf der Höhe des Stoffes und des Preifes. Die Formen find zu gewöhnlich modern, und das gilt auch noch von andern Induftriezweigen, von den Bronzen, den Tapeten, den meiften Decorationsftoffen und den Teppichen.

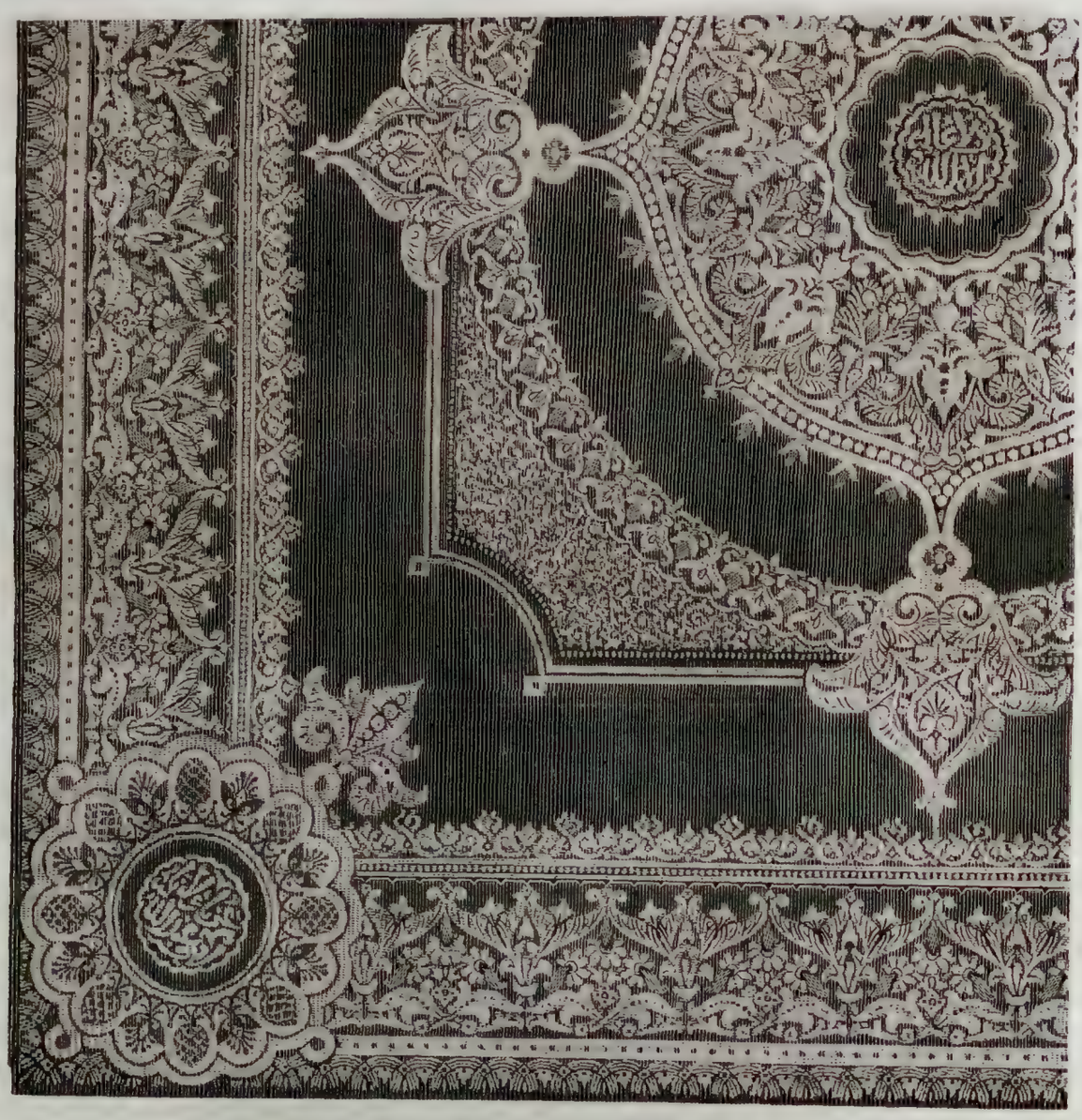
Aber die ruffifche Kunftinduftrie bietet noch eine andere Seite des Intereffes dar, die wir fchon vorher mit als eine nationale bezeichneten, das ift die afiatifche, die uns übrigens in der ruffifchen Ausftellung weniger bedacht fchien, als es hätte fein follen. Den afiatifchen Erzeugniffen, insbefondere denjenigen aus den neu eroberten Gegenden, war ein eigener Winkel zugewiefen worden und diefer aus dem ethnographifchen Gefichtspunkt arrangirt. In reich verziertem Pferdegefchirr, Goldfchmuck und Waffen, die ganz mit Türkifen bedeckt waren, fand fich die Heimat diefes fchönen blauen Steines vertreten; aufserdem gab es intereffantes Thongeräth, Gewebe und Stickereien, welche ihre Verwandtfchaft mit der perfifchen Kunft nicht verleugneten. Der Kaukafus fchien uns mit feinen Waffen und Stickereien wenig glücklich vertreten. In allen diefen Arbeiten ift noch echte orientalifche Art. Wo aber die afiatifche Kunft tiefer nach Rufsland vorgedrungen ift, da läfst fie leider an Originalität heute nach. Dies gilt insbefondere von den f. g. Tula-Arbeiten, Silberniellen, die noch vor wenigen Jahren mit echt orientalifchen Arabesken als Verzierung von Waffen, Geräth und Dofen den reizendften Effect boten, heute aber Landfchaften, Portraits und fonftige europäifche Motive an die Stelle fetzen und mit Vergoldung vollends verderben. Es ift fchade, dafs die ruffifche Kunftinduftrie, die nach der einen Seite fich mit alten und nationalen Elementen zu erfrifchen trachtet, hier einen ihrer fchönften Zweige in Vernachläffigung zu Grunde gehen läfst.

Was Rufsland verfäumt hat, uns eine genügende Ausftellung feiner nationalen Hausinduftrie vorzuführen, das haben die öftlichen Donauländer, Ungarn (mit Croatien) und Rumänien, und neben ihnen Griechenland, in reichem Mafse gethan. Es war freilich auch das Intereffanteftе, was fie bringen konnten. Die Commiffionen diefer Länder hatten den richtigen Gefichtspunkt feftgehalten, dafs es fich hier nicht um eine ethnographifche Zufammenftellung oder um eine touriftifche Merkwürdigkeit handle, fondern um einen Zweig der menfchlichen Arbeit, der, commerciell allerdings vor fehr geringer Bedeutung, um fo gröfseren Werth hat in künftlerifcher, culturgefchichtlicher, ja felbft in moralifcher Bedeutung. Nehmt der ländlichen Bevölkerung diefe Hausarbeit, welche fie zwingt fich zu befchäftigen, fich mit dem Nützlichen wie mit dem Schönen zu befchäftigen, und ihr werdet fehen, wie diefe Bevölkerung in Cultur und Moral um eine Stufe tiefer finkt. Entweder der Faulheit hingegeben, wird fie demoralifirt, oder nach Befchäftigung fuchend, werden diefe Frauen und Mädchen, die jetzt den Schmuck ihres Haufes, die Zierden ihres Lebens arbeiten, dem Maurer, dem Strafsen-

Teppich von John Brinton & Co. in Kidderminſter.

bauer das Material zuführen, den Lehm und Mörtel bereiten und ſelbſt bei den gröbſten Arbeiten ſolcher Art mit Hand anlegen. Und das ſteht drohend bevor. Der Untergang dieſer nationalen Hausinduſtrie iſt ſchwerlich abzuwehren, unſere nivellirende Zeit duldet die nationalen Eigenthümlichkeiten nicht mehr. Erfordert es ſomit das geſchichtliche Intereſſe, dieſe alten Traditionen in Muſeen zu ſammeln, ſo tritt noch ein anderes ſehr modernes Intereſſe hinzu, welches ihnen Bedeutung verleiht. Wir haben ſchon darauf aufmerkſam gemacht, daſs in ihrer eigenthümlichen Ornamentation ein Schatz künſtleriſcher Motive ruht, der unſerem nach Neuem bedürftigen Geſchmack, insbeſondere auch unſeren Reformbeſtrebungen um ſo mehr zu Statten kommt, als ihre Art durchaus rationell iſt. Es kommt nur darauf an, ſie zu übertragen, ſie verwendbar zu machen und ſie zum Theil zu verfeinern und zu veredeln.

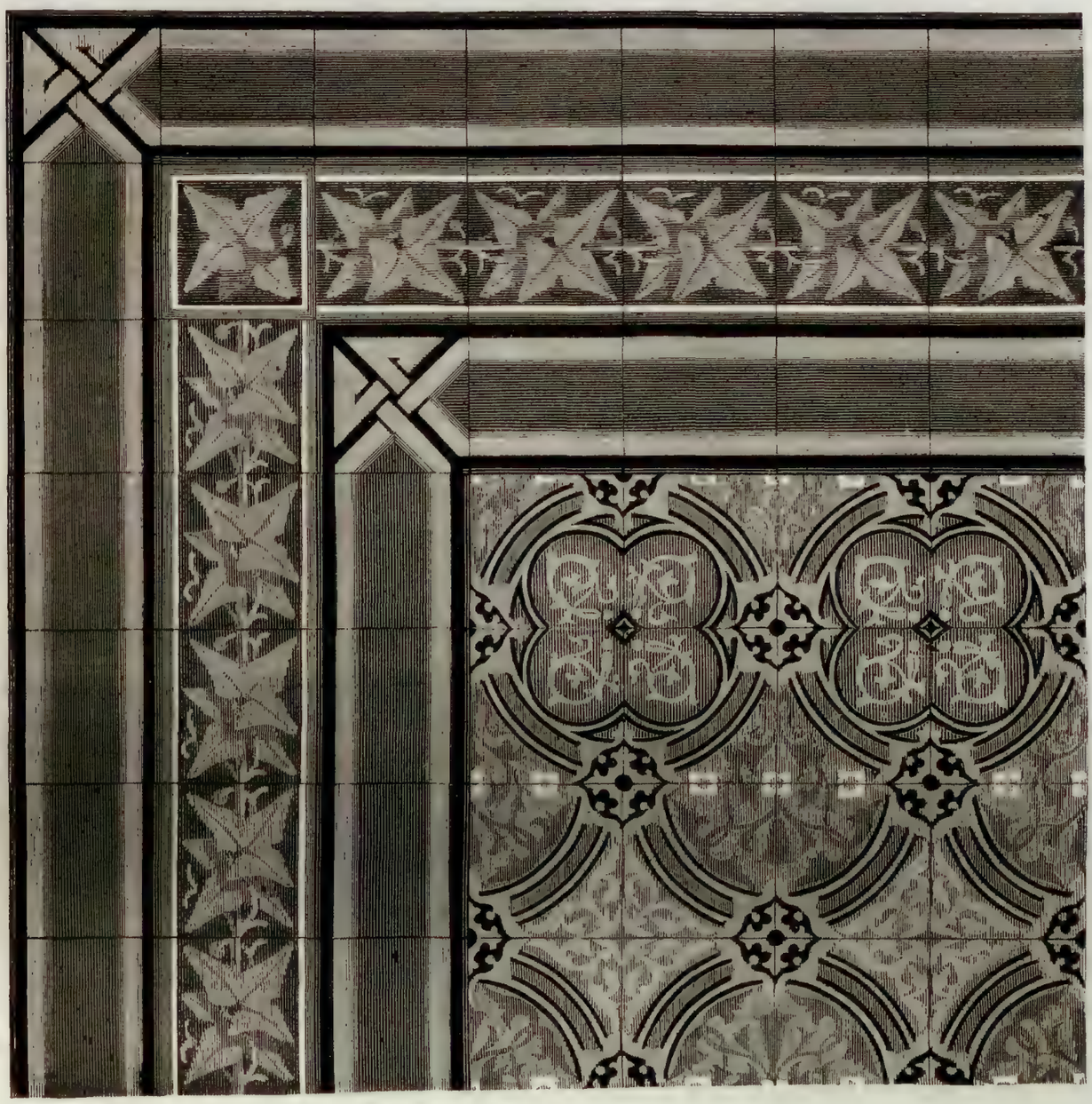
Wer von dieſem Geſichtspunkte aus die Fülle von Gegenſtänden, namentlich in Geweben und Stickereien betrachtete, welche uns Ungarn, Croatien und Rumänien vor Augen führten, der konnte über ihren Werth nicht länger in Zweifel ſein. Schon in der Farbe waren ſie in ihrer Geſammtheit, wo nicht moderner Einfluſs ſchon zu ſehen war, durchaus glücklich, und dieſe Arbeiten aus der Hand ungebildeter Bäuerinnen von ungariſchen, croatiſchen, walachiſchen Dörfern, ſie bildeten darin den vollſten Gegenſatz zu den Arbeiten unſerer Damen, die ebenſo durchweg in der Farbe verkehrt ſind, wie jene gelungen. In der Zeichnung wie im Schnitt der Gewänder ſieht man wohl unterſcheidende Merkmale nach der Herkunft, aber ſtiliſtiſch zieht ſich ein gemeinſamer Charakterzug der Ornamentation durch alle dieſe nationalen Arbeiten von Griechenland und Dalmatien an bis zum Norden Skandinaviens, Rufsland mit eingeſchloſſen. Insbeſondere gilt dies von der Leinwand und ihren eingewebten geſtickten oder ſpitzenartigen Verzierungen ſowie von den groſsen gobelinsartig gewebten und geometriſch in reichen Farben



Damaſt-Decke von Prölſs ſen. ſel. Söhne in Groſs-Schoenau.

gezierten Decken. Manches erſcheint auch den einzelnen Ländern oder Gegenden mehr eigenthümlich; ſo findet man in Rumänien ſowohl im Stoff wie in der Stickerei auch orientaliſche Motive, denen wir in der Türkei wieder begegnen, ſowie Griechenland mit den albaneſiſchen Provinzen und einem Theile Dalmatiens die Goldbortenſtickerei, insbeſondere auf den Sammetjacken, in den zierlichſt gezeichneten Muſtern und der exacteſten Ausführung für ſich hat.

Neben dieſen Geweben und Stickereien, die als Hausarbeit der Frauen allerdings den bedeutendſten Theil ausmachen, ſind aber andere Zweige nicht zu überſehen. Einiges vom Mobiliar, das aber nicht in hinlänglicher Menge zur Ausſtellung gekommen iſt, haben wir ſchon bei den nationalen Häuſern zu erwähnen gehabt. Die intereſſanteſten und hübſcheſten Gegenſtände dieſer Art waren eine Reihe Seſſel und Stühle in der rumäniſchen Abtheilung, deren einfach gedrehtes Holzgeſtell mit bunten Borten, welche Sitz und Rücken bildeten, überflochten war. Vor allem iſt der originellen Thonwaaren zu gedenken, die von keinem dieſer Länder vernachläſſigt waren und in reicher Fülle ſchwarzes, rothes, grün und



Bodenfliefen von Villeroy & Boch in Mettlach.

bunt glafirtes Gefchirr darboten. So roh zuweilen die Arbeit ift, fo eigenthümlich und beachtenswerth find Art und Form, in welchen man auf unläugbar antike Traditionen ftöfst. Hier auf dem romanifirten Boden des alten Möfiens, Daciens und Pannoniens ift das allerdings auch nicht zu verwundern.

Bilden die nationalen Arbeiten das Hauptintereffe, fo würde man doch mindeftens Ungarn ein grofses Unrecht thun, wollte man bei ihm allein diefer Art Induftrie gedenken. Die Kunftinduftrie von Peft zeigt ein fehr modernes civilifirtes Geficht. Schliefst fich diefelbe auch den in Wien herrfchenden Richtungen an, fo giebt es doch auch Fabriken und Werkftätten in Ungarn, die ihr eigenes Gepräge tragen. Dahin gehören die zur Coftümirung nothwendigen Schmuckgegenftände, die mit Steinen und Emails den alten farbigen Schmuck des fechzehnten Jahrhunderts wieder nachahmen, dahin gehört der Opalfchmuck der Firma Goldfchmidt, deffen Faffung und künftlerifche Bildung auf richtigem Wege erfcheint. Vor allem aber ift dahin die Porzellanfabrik von Moriz Fifcher in

Herend zu rechnen, die es auf Wiederbelebung des alten Porzellans abgeſehen hat und in der Wiedergabe der verſchiedenen Arten, von Meiſsen, Wien, Sèvres, Berlin, China und Japan von keiner andern Fabrik des Continents erreicht wird. Es iſt begreiflich, daſs dieſes Ziel nur mit unendlicher Mühe, Geduld und ſinnendem Denken in langer Zeit zu gewinnen war, und um ſo mehr, wenn man bedenkt, auf welchem Boden die Fabrik, fern von allen künſtleriſchen Hülfsmitteln, ſich befindet. So mag das Reſultat, wie es die eminente Ausſtellung dieſer Fabrik erkennen lieſs, mit Recht unſere Bewunderung erregen. In ihrer eigenthümlichen Richtung hat die Fabrik gegenwärtig eine Technik, eine Sicherheit des Verfahrens, eine Accurateſſe der Arbeit erreicht, die um ſo anerkennenswerther ſind, weil Material und Feuer gerade bei dem harten Porzellan dieſen Eigenſchaften hinderlich ſind. Die Fabrik hat uns auf jeder Ausſtellung mit kleinen Räthſeln überraſcht, mit doppelwandigen, oben durchbrochenen Gefäſsen, mit Deckeln in beweglichem Charnier und ähnlichen Kunſtſtücken; diesmal iſt eine gewaltige durchbrochen gearbeitete Vaſe auf groſsem vierſeitigen Poſtament, deſſen Wände trotz der Wirkung des groſsen Feuers ſcharf und grade wie gefägt erſcheinen, und mit beweglichen glaſirten Ketten umhängt sind, der Triumph ihrer Technik. Ungarn ſollte unſeres Erachtens mehr aus der Fabrik machen; bei der unvergleichlichen Geſchicklichkeit, welche ſie erreicht hat, könnte ſie dem Lande als Nationalanſtalt die gleichen Dienſte leiſten und die Stellung einnehmen, wie ſie einſt ihrer Zeit Meiſsen und Wien inne hatten.

3. Gruppe: Frankreich, England, Oesterreich, Deutschland.

Die internationale Frage des Geſchmacks wird in den vier groſsen Induſtrieländern Frankreich, England, Oeſterreich und Deutſchland ausgekämpft und entſchieden werden müſsen. Das letzte dieſer Länder ſcheint, ſeiner Ausſtellung nach zu ſchlieſsen, allerdings fern vom Ziele zu ſein, aber die groſse Bewegung der Kunſtinduſtrie iſt nicht eine Sache von heute auf morgen. Frankreich hat einen Vorſprung von zwei Jahrhunderten, der nicht in einem Luſtrum eingeholt ſein kann. Die Frage, um die es ſich hier handelt, iſt eine Frage der Lehre und der Arbeit, eine Frage der Cultur, und Wissenschaft und Cultur arbeiten langſam.

Die Herrſchaft Frankreichs im Geſchmack datirt ſeit der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts. Es iſt merkwürdig, daſs ſie beginnt mit ſeiner kriegeriſchen Gloire, die doch auch erſt ſeit Richelieu oder vielmehr ſeit Ludwig XIV. gerechnet werden kann, und heute mit ihrem Untergang mindeſtens in Frage geſtellt iſt. Der franzöſiſche Geſchmack begleitet ſomit vollſtändig die Zeiten des Verfalls in der Kunſt. Seine Weltbedeutung beginnt mit dem Aufenthalt des groſsen Manieriſten Bernini in Frankreich und der Gründung der franzöſiſchen Kunſtinduſtrie durch Colbert, und durchlebt ununterbrochen in nie angefochtener Herrſchaft die Periode der franzöſiſchen Barockzeit, des Rococo, den Geſchmack Louis XVI. und ſelbſt die Revolution und das Empire mit ihrer vermeintlichen Antike, um im neunzehnten Jahrhundert mit dem Rococo von vorn zu beginnen und im zweiten Empire bei der Stilart Louis XVI. ſtehen zu bleiben. Kein Wun-

der, daſs von Generation zu Generation im gleichen Geiſte fortarbeitend, die ganze franzöſiſche Künſtlerſchaft, ſoweit ſie der Induſtrie angehört, den Character dieſer Kunſtepoche vollkommen zu dem ihrigen, zu ihrer Natur gemacht haben, daſs Willkür, Caprice, Regelloſigkeit, trotz aller eminenten Geſchicklichkeit, welche das Reſultat zweihundertjähriger Arbeit iſt, nach wie vor das innerſte Weſen ihres Geſchmacks, ihrer Kunſtinduſtrie bilden. Und dieſes Weſen iſt mit dem Nimbus, der die franzöſiſche Kunſtarbeit, die franzöſiſche Mode umſtrahlt, ſo ſehr die Ueberzeugung der Welt geworden, daſs die Willkür, das individuelle Belieben ſelbſt zum philoſophiſchen Princip des Geſchmacks, zu seinem eigentlichen Weſen erhoben iſt, wodurch Geſchmack und Kunſt nothwendig in einen unverſöhnlichen Gegenſatz treten muſsten. Hatte das achtzehnte Jahrhundert Geſchmack

Faience-Gefäſse und Teller von Th. Deck in Paris.

— Kunſt hatte es bekanntlich wenig —, ſo konnte das ſechzehnte Jahrhundert, die Zeit der Renaiſſance, die Zeit einer ſtilvollen Kunſt keinen gehabt haben, oder nur da, wo es beginnt, willkürlich zu werden, wo das Barocke ſeinen Anfang nimmt. Dann hatte ſich auch die franzöſiſche Kunſtinduſtrie des neunzehnten Jahrhunderts auſserhalb der Kunſt geſtellt.

So ſehr wir diesen Gegenſatz zwiſchen Geſchmack und Kunſt principiell in Abrede ſtellen müſsen, ſo iſt doch das Letztere, die iſolirte Stellung der franzöſiſchen Induſtrie abſeits der Kunſt thatſächlich nicht unrichtig. Mit ihren Bizarrerien, ihrer Willkür und Stilloſigkeit bildet ſie im gewiſſem Sinne einen Gegenſatz. Folgerichtig muſste ſich eine Oppoſition, die ſich gegen ſie, gegen dieſe ihre Eigenſchaften erhob, auf den Standpunkt der Kunſt ſtellen und muſste den Stil, einen Geſchmack, der mit den Principien der Kunſt in Uebereinſtimmung ſich befindet, ihnen gegenüber ſetzen. Das iſt bekanntlich von England aus zuerſt ge-

Stuhl und Stoff, componirt von J. Storck, ausgeführt von Haas & Söhne in Wien.

ſchehen. Anfangs wohl kaum mit voller Klarheit über den principiellen Gegenſatz der äſthetiſchen Frage, aber dieſe Klarheit muſste alsbald das erſte Reſultat dieſer Beſtrebungen ſein. Oeſterreich und Deutſchland haben ſich dieſen Beſtrebungen angeſchloſſen — wie weit, das werden wir noch ſehen, — die Bewegung iſt heute eine allgemein europäiſche geworden.

Selbſt Frankreich hat ſich dem Einfluſs dieſer Reform im Sinne einer ſtilvollen Kunſt anſtatt des willkürlichen Geſchmacks nicht entziehen können, ſo ſehr ihm anfänglich dieſelbe widerſtrebte und widerſtreben muſste. Seine diesmalige Ausſtellung legte Zeugniſs davon ab. Wir ſahen mancherlei und zum Theil entſchiedene Anfänge auf dem neuen Wege, die ſich nicht verkennen lieſsen,

Seſſel aus dem Salon der Kaiſerin, entworfen von J. Storck; Stoffe und Stickerei von Haas & Söhne; Ausführung von Haſſa & Sohn.

ſo ſehr auch der franzöſiſche Künſtler es verſteht, was ihm Neues geboten wird — und er bedarf des Neuen — in ſeine Eigenart umzuwandeln. Im Groſsen und Ganzen freilich iſt der franzöſiſche Charakter derſelbe geblieben, ſoviel er ſich auch den Strömungen der Zeit bequemt, ſo ſehr er ſelbſt ſein Gebiet erweitert hat. Von der Verkehrtheit ihres innerſten Weſens abgeſehen, behauptete aber die franzöſiſche Kunſtinduſtrie ihre Höhe und ihre Gröſse; ſie iſt nur im Einzelnen erreicht, im Einzelnen aber auch entſchieden übertroffen worden; ihrer Vielſeitigkeit kommt bis jetzt keine andere gleich.

Wir haben ſchon oben geſehen, wie in der franzöſiſchen Wohnung ſich zu

dem Salon im Geſchmack des achtzehnten Jahrhunderts das Speiſezimmer im Stil der Renaiſſance geſellt hat. Die Tendenz dazu iſt allerdings von älterem Datum, und wir brauchen dieſen Stil hier wenigſtens nicht mit Nothwendigkeit auf Rechnung der neuen Reform zu ſetzen. Aber wir haben auch auf dem Gebiete der Decorationsgewebe einer Anzahl Sammet- und Seidenſtoffe, ſowie einiger Tapeten zu gedenken gehabt, die, im Stil der Renaiſſance, ſelbſt des Mittelalters gehalten, entſchieden erſt durch die neuen Geſchmacksbeſtrebungen in den andern Ländern angeregt worden ſind. Und es waren das auf der Ausſtellung grade die ſchönſten Leiſtungen der franzöſiſchen Sammetweberei. Ebenſo hat die kirchliche Kunſt in geſtickten und gewebten Gewändern, wie insbeſondere die reiche Ausſtellung von Henry in Lyon erkennen ließ, eine vollkommene Umwandlung in der Richtung der mittelalterlichen Reform, wie ſie von Deutſchland ausgegangen iſt, vorgenommen. Selbſt die goldenen und ſilbernen Kirchengefäſse und Geräthe befanden ſich in der glänzenden Expoſition von Poussielgue-Rusand zum weitaus überwiegenden Theil auf dem beſten Wege dahin.

Minder ausgeſprochen zeigt ſich dieſes bei den franzöſiſchen Bronzen. Allerdings haben dieſe eine bedeutungsvolle Neuerung in jenem Sinne aufzuweiſen; aber ſie liegt mit ihren Formen wenigſtens noch an der Gränze jener Zeit, welche der franzöſiſche Geſchmack während ſeiner Herrſchaft durchlaufen hat. Dieſe Neuerung ſind die blanken Meſſingarbeiten in Lüſtres, Lampen, Leuchtern, Uhren und anderem Hausgeräth, wie ſie ſeit wenigen Jahren Mode geworden ſind und allerdings weit beſſer zu dem neuen, ernſteren Stil der Wohnung paſſen. Die franzöſiſchen Fabrikanten — unter ihnen ſcheint Baguès vorzugsweiſe Specialiſt in Meſſing zu ſein — nehmen aber nicht die guten Formen der Renaiſſance zum Muſter, ſondern diejenigen des ſiebzehnten Jahrhunderts, woher der Charakter des Barocken niemals vollſtändig abgeſtreift erſcheint. Weitaus die überwiegende Maſſe des zahlloſen Bronzegeräths, das in ſo mannichfacher Weiſe dem Hausgebrauch zu dienen hat, hält ſich in den Formen des achtzehnten Jahrhunderts und erſcheint daher auch vergoldet, ſei es für ſich allein, ſei es in Verbindung mit Porzellan, mit Marmor oder anderem Material. Die franzöſiſche Bronzeinduſtrie iſt aber auch ſchon früher geſchickt geweſen in den verſchiedenen bräunlichen, ſchwärzlichen und grünlichen Farbentönen der Bronze, und ſie machte auch diesmal vor den ähnlichen Arbeiten der übrigen Länder dieſen Vorzug geltend, freilich auch nicht immer ohne einen bizarren Anſtrich, indem es ihr zuweilen mehr um die täuſchende Nachahmung der antiken Patina als um die Schönheit zu thun iſt.

Man muſs aber die Bedeutung der franzöſiſchen Bronzeinduſtrie nicht allein in dem Haus- oder Luxusgeräth ſuchen; ſie hat noch ein zweites kaum minder bedeutendes Gebiet, worin ſie heute noch ſo gut wie allein ſteht, das ſind die Figuren. Mit dieſen Figuren, welche das ganze Gebiet von lebensgroſsen freien Geſtalten bis zu kleinen Gruppen, Figürchen und Büſten für Schreibtiſch und Etagèren umfaſſen und oftmals mit höchſter Delicateſſe, ſelbſt mit Raffinement (wie bei Denière einige Beiſpiele zu ſehen waren) ausgeführt ſind, erhebt ſich die Bronzefabrikation eigentlich zur hohen Kunſt, aber ſie iſt es doch wieder nicht, weil ſie wie ein induſtrielles Geſchäft für Vervielfältigung behandelt wird.

Die Ausſtellung Barbédienne's, des gröſsten Vertreters dieſer Richtung, wird mit ſeinen Copien von antiken Figuren, mit ſeinen Sclaven von Michelangelo, mit den Thüren von Lorenzo Ghiberti unſern Leſern in bewundernder Erinnerung ſein.

Noch eine neue Seite boten die franzöſiſchen Bronzen dar, allerdings franzöſiſch ihrem Beginne nach, die aber doch der Reform zugute kommt, das iſt

Steinzeugkrug von A. Sältzer in Eiſenach, grau mit blauen Ornamenten.

ihre Verbindung mit Email. Zahlreiche Gegenſtände ſahen wir bei Barbédienne wie auch bei Chriſtofle und in der Ausſtellung anderer Fabrikanten ſich mit dem farbigen Schmelz bedecken und dadurch den Bronzen einen neuen, ſeit Jahrhunderten in dieſer Anwendung nicht geübten Schmuck wieder gewähren. Die erſte Wiederaufnahme fand wohl bei kirchlichem Kupfergeräth als Email champlevé ſtatt, in Schwung kam ſie aber nur, als die altchineſiſchen Zellenſchmelze mit ihrem prachtvollen tiefblauen Colorit nach der Eroberung Peking's in Maſſe zu

Tafelaufſätze in vergoldeter Bronze, entworfen von Heinr. Claus, Ausführung von D. Hollenbach Söhne in Wien.

uns herüber kamen. Die Imitation, die im Anfang unter zu viel Vergoldung litt, iſt heute vortrefflich und ſchmückt zahlloſes Geräth von Lampen, Vaſen, Candelabern, Schalen u. ſ. w., und hat in vielen Beiſpielen, die frei ornamentirt ſind, bereits die chineſiſche Erinnerung abgelegt.

Auch die Eiſenarbeiten begeben ſich auf den Weg der Reform, inſofern wenigſtens, als im Gegenſatz zum Guſs das Schmiedeeiſen wieder als künſtleriſcher Gegenſtand betrachtet wird, mehr allerdings in Verbindung mit der Architektur, für Gitter, Stiegengeländer und ähnliche Arbeiten, als bei kleineren und

Kanne und Pokal, nach Entwurf von Friedr. Schmidt ausgeführt von J. und L. Lobmeyr in Wien.

feineren Gegenſtänden, Schlöſſern und Beſchlägen, bei denen die alten techniſchen Ornamentationsweiſen noch immer vermiſst werden. Aber was die Ausſtellung von jenen gröſseren Arbeiten darbot, namentlich in den ausgezeichneten Leiſtungen von Baudrit und Bernard, dem iſt es ſo ergangen wie dem Meſſing; es geht in ſeinem Stil nicht über das ſiebzehnte Jahrhundert zurück und ſteht ſomit künſtleriſch noch innerhalb der Gränzen des eigentlichen franzöſiſchen Geſchmacks.

Die franzöſiſchen Arbeiten in edlen Metallen haben nicht minder Veränderungen aufzuweiſen, aber ſie liegen im Ganzen mehr in der Richtung der Antike als irgend eines anderen Stils. Zweierlei trüg dazu bei. Einmal waren es die

Imitationen des antiken Schmucks in Italien, deren Beifall die franzöſiſchen Goldſchmiede nicht ruhen ließs, bis ſie, wenn nicht den antiken Schmuck ſelbſt, doch ſeine formellen Motive in Mode gebracht hatten. Zum anderen war es die Auffindung der antiken Silbergefäſse bei Hildesheim, welche einen aufserordentlichen Einfluſs übte. Eine Reihe verſchiedenartiger Silberarbeiten, die ſich den Originalen mehr oder minder anſchlieſsen oder auch nur ihre Weiſe frei verwenden, bekundeten dies insbeſondere bei der groſsartigen Ausſtellung von Christofle, dem bedeutendſten Vertreter der franzöſiſchen Silberfabrikation. Die Ausſtellung dieſes berühmten Hauſes vertrat in ihrer Vielſeitigkeit den ganzen Zweig ſowohl nach den Gegenſtänden als auch nach den verſchiedenen Arten der Decoration und der Technik. Eine Anzahl Gegenſtände von Leuchtern, Candelabern und Tafelgeräth gehörte noch dem modernen, in den Formen dieſes und des vorigen Jahrhunderts ſich bewegenden Genre an; die Fabrik hatte aber abſichtlich ihre neueren Gegenſtände und diejenigen, welche mehr der Kunſt als dem Geſchäft angehören, nach Wien gebracht. Um ſo günſtiger ſtellte ſich das Urtheil über ihre Leiſtungen, die in Feinheit der Arbeit, der Ciſelirung, in Behandlung und Farbe des Silbers, im Email, in der feineren Technik des Tauſchirens und Incruſtirens höchſt bewundernswürdig ſind. Was wir an den Arbeiten auszuſetzen haben, das iſt aber das ſpezifiſch Franzöſiſche, die Willkür der Formen und die häufige Ueberladung des Ornaments. Es gab aber auch Ausnahmen, und zahlreiche Ausnahmen, die in jeder Beziehung reizend und vollendet waren.

Auch der Goldſchmuck hat, wie geſagt, die Richtung zu antiken Formen angenommen, doch war er im Vergleich zu den eigentlichen Juwelierarbeiten, vor denen er zurücktrat, auffallend gering vertreten. Rein antikiſirten Goldſchmuck ſah man eigentlich nur bei einem einzigen Fabrikanten, Emile Philippe, der ſich in verſchiedenem Genre bewegt; bei ihm erkannte man auch ägyptiſche und byzantiniſche Vorbilder. Derſelbe zeigte ferner in kleinerem ciſelirten Silbergeräth nach den Muſtern der Renaiſſance höchſt vortreffliche und vollendete Arbeiten. Der Diamantſchmuck dagegen, der von einer Reihe Ausſteller wie Rouvenat, Mellerio, Otterbourg u. a. materiell glänzend vertreten war, hielt ſich noch allzuſehr in naturaliſtiſchen Motiven: Blumen, Blätter, Zweige, Federn, ganz mit Diamanten, hatten bei weitem das Uebergewicht vor ſtiliſirten Zeichnungen. Uebrigens erſchien der franzöſiſche Schmuck nicht bloſs mit Edelſteinen, ſondern auch in Verbindung mit Email, mit Cameen und Korallen äuſserſt vielſeitig; ſelbſt der indiſche Schmuck mit goldglänzenden Käferflügeln fehlte nicht.

Die auffallendſte und durchgreifendſte Veränderung, welche die franzöſiſche Kunſtinduſtrie neuerdings erlitten hat, zeigten wohl die glaſirten Thonwaaren, und zwar dadurch, daſs die Kunſtfaiencen dem Porzellane hinzugefügt worden ſind. Dieſes für die Geſchichte der modernen Cultur höchſt bemerkenswerthe Ereigniſs, die Wiederaufnahme der alten Faience, muſste ſo kommen. Die Franzoſen konnten daher nicht zurückbleiben, als die Sache von England und Italien aus begonnen wurde. Heute ſind ihre Leiſtungen höchſt bedeutend, nach Umfang wie nach künſtleriſchem Werthe, aber auch inſofern wieder ächt franzöſiſch, als dieſer Induſtriezweig wie ein freies Feld erachtet wird, ſich nach allen möglichen

Richtungen zu ergehen. Binnen wenigen Jahren iſt der ganze Umkreis dieſes Fabrikats räumlich und zeitlich in Nachahmungen erſchöpft. Darunter befinden ſich allerdings auch die franzöſiſchen Faiencen des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, aber der Kunſtwerth derſelben iſt zu gering, um dabei ſtehen zu bleiben. Neben ihnen oder vielmehr vor ihnen ſchon waren die italieniſchen Majoliken, die ſpaniſch-mauriſchen Faiencen, die Rhodiſer und perſiſchen Arbeiten, die indiſchen, japaniſchen und chineſiſchen, die Hirſchvogel- und die Paliſſy-Poterien vertreten, und zwar ſo, daſs der einzelne Fabrikant oder Künſtler eine Spezialität bildete. So hatte Deck uns vorzugsweiſe ſolche Arbeiten vor Augen geführt, deren Werth in figürlicher Malerei beſtand, Collinot und Parvillée arbeiten in orientaliſchem Genre, jener mehr nach China und Japan ſich hinneigend, dieſer in perſiſch-türkiſchen Motiven, Barbizet iſt Imitator von Palissy und ſo ähnlich andere.

Auf Glas geätztes Ornament von Gugnon fils in Paris.

Das Gebiet, welches auf dieſe Weiſe die Faiencen gewonnen, nämlich das mehr decorative in groſsen Dimenſionen, hat das Porzellan ſeinerſeits verloren. Wenn wir eine Anzahl groſser Sèvresvaſen, die in der Kunſthalle ausgeſtellt waren und wohl überwiegend älteren Datums ſind, ausnehmen, ſo hatte auch in der That die franzöſiſche Porzellanfabrikation, wie ſie uns in der Ausſtellung vor Augen trat, ſolche coloſſale Prachtſtücke aufgegeben und ſich auf die kleineren und feineren Arbeiten und insbeſondere auf das decorirte Tafelgeſchirr beſchränkt. Und hierin hielt ſie ſich, im Gegenſatz zu den in alle Weite ſchweifenden Faiencen, an ihre eigene Vergangenheit, nicht mit Unrecht, denn die weiche Sèvresmaſſe der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat in der That, wenn man ſie ein wenig mit ihren eigenen Augen zu betrachten verſteht, höchſt zierliche und reizende Gegenſtände geſchaffen. Dieſer Anſchluſs an die Vergangenheit iſt aber wieder mit groſser Freiheit geſchehen, nicht mit ängſtlicher Nachahmung, und ſo zeigte das franzöſiſche Porzellan neben manchen Gegenſtänden, denen man die Imitation von Altſèvres ſchon aus der Ferne anſah, viel reizende, feine und originelle Decoration. So lieſs trotz mancherlei Seltſamkeiten, wie z. B.

Gitter aus Gufseifen, von der Coalbrookdale Company, Shropshire.

Dunkelgrünes Glas mit Gold und farbigem Email, nach altvenetianiſchen Muſtern, von Lobmeyr.

des Nacre-Porzellans oder bemalter Biscuitfiguren und trotz der Abſonderung von Sèvres, das Porzellan im Ganzen ſich den übrigen Zweigen der franzöſiſchen Kunſtinduſtrie würdig an die Seite ſtellen.

Hat die Kunſtinduſtrie Frankreichs trotz ſo vieler Veränderungen, die der Zeitſtrömung gefolgt ſind, im Weſen ihren alten und eignen Charakter bewahrt, ſo kann man das von derjenigen Englands nicht ſagen. Die nunmehr zwanzigjährigen Bemühungen zur Reform des Geſchmacks und zur Hebung der eng-

liſchen Kunſtarbeit haben in jedem Falle das Reſultat gehabt, daſs ſich England, ſonſt der letzte, jetzt unter die erſten Staaten auf dieſem Gebiete geſtellt hat, daſs es ſelbſt Frankreich in manchem Zweige erfolgreiche Concurrenz bietet, und daſs ſein eigener Geſchmack in der That ſeitdem umgeſchaffen iſt. Wir haben das ſchon oben bei der Beſprechung der modernen Wohnung in Bezug auf das Mobiliar conſtatirt.

Eine andere Frage iſt es aber, ob dieſe Veränderung des Geſchmacks vollkommen den reformatoriſchen Tendenzen entſpricht, mit welchen ſie begonnen wurde, ob ſie in Bezug auf Schönheit und Reinheit des Stils, in Bezug auf Geſundheit der Ideen dasjenige gehalten hat, was man von ihr erwarten konnte. Und dieſe Frage müſſen wir, ſo ſehr wir den Aufſchwung, die lebendige, ſtrebſame Regſamkeit der engliſchen Kunſtinduſtrie, die bisher dem Continent ein Muſter ſchien, auch anerkennen, doch zum überwiegenden Theil verneinen. Die engliſchen Kunſtarbeiten, wie ſie ſich auf unſerer Ausſtellung darſtellten, machten den Eindruck, als fänden ſie ſich nicht, als bedürften ſie der Führung und irrten ziellos umher, und grade das Gegentheil iſt es, was man hätte erwarten dürfen. Man erkennt ein auſserordentliches und vielſeitiges Geſchick, was früher nicht vorhanden war, man erkennt das Streben, das Höchſte zu leiſten, man findet auch in zerſtreuter Fülle viele vollkommen gelungene und bewundernswürdige Gegenſtände, und doch iſt der Geſammteindruck kein befriedigender, weil durch das Ganze ein Zug der Verwilderung geht.

Allein die engliſchen Glasarbeiten waren es, welche in ihrer Art einen harmoniſchen und befriedigenden Eindruck machten. Die richtigen Wege waren eingeſchlagen, die Formen ausgezeichnet, die Arbeit vollendet. Das engliſche Glas iſt beſchränkt in ſeiner Weiſe. Als bleihaltiges Kryſtallglas beruhen ſeine Eigenſchaften in der klaren, waſſerhellen Durchſichtigkeit, wie in der Kraft, das Licht in prismatiſche Farben zu brechen. Jene Eigenſchaft führt zu den feinen und zierlichen glatten Formen mit geätzten oder eingeſchliffenen Ornamenten, wofür uns die ächten Kryſtallgefäſse der Renaiſſance die reinſten und vollkommenſten Muſter aufgeſtellt haben. Dieſes Genre wird denn auch von der engliſchen Glasinduſtrie mit höchſter Kunſt gepflegt; die Ausſtellungen von James Green, Daniell u. A. (viele waren es nicht, die ausgeſtellt hatten) zeigten zahlreiche bewundernswürdige Beiſpiele. Die andere Eigenſchaft des engliſchen Glaſes, das Licht in die prismatiſchen Farben zu zerlegen, leitet von ſelber zu einer kryſtalliniſchen oder diamantirten Behandlung der Oberfläche durch den Schliff. Dieſe Manier iſt minder fein als die erſtere, aber ſie gewährt den decorativen Reiz, die Tafel mit farbigen Lichtern zu überſtrahlen. Auch bei Lüſtern bewährt ſich dieſe Kraft auf das glänzendſte. Der groſsartige Kronleuchter von James Green ſtrahlte weithin mit ſeinem farbigen Diamantlicht. Seit dem vorigen Jahrhundert haben die Engländer dieſe Manier ausgebeutet und ſie in neuerer Zeit förmlich zum Prinzip gemacht. Aber die Gefäſse litten früher unter der Schwere und Plumpheit der Formen. Erſt diesmal erkannte man auch hier mit Entſchiedenheit das Beſtreben nach edleren Contouren.

Das Geſammturtheil, welches wir über die engliſche Kunſtinduſtrie ausgeſprochen haben, läſst ſich wohl am klarſten durch die Kunſtfaiencen begründen,

einen neuen, aber höchſt charakteriſtiſchen und in gewiſſem Sinne bereits glänzenden Induſtriezweig. Derſelbe war auch mit einer Reihe von Ausſtellern, Copeland, Minton, Daniell, Mortlock, Royal Worceſter Works, Wedgwood u. A. weit groſsartiger vertreten als das Glas. Vor wenigen Jahren kannte England nichts in Faiencen als fein gewöhnliches weifsglaſirtes Tiſchgeſchirr; heute verſieht es Palaſt und Haus, Zimmer und Garten mit dieſem farbenprächtigen Luxusgeräth und belegt Wände und Fufsboden mit den buntglaſirten Flieſen. Aber ſo ausgedehnt die Production, ſo ausgedehnt und mannigfach iſt auch das künſtleriſche Genre. Die engliſche Faienceinduſtrie leiſtet heute alles, ſie ahmt die ſchwierigſten Producte der Vergangenheit nach, die Majoliken wie die Henri-deux-Gefäſse in all ihrer Zierlichkeit, Reinheit und delicaten Technik; es iſt ihr gelungen, all die mannigfaltigſten Farben und Töne der chineſiſchen Faiencen, die zum Theil an Ort und Stelle verloren gegangen ſind, wieder zu erfinden: aber der Gebrauch, den ſie davon macht, iſt keineswegs immer ein glücklicher. Härte der Farben und Disharmonie in der Zuſammenſetzung iſt ein Fehler, der nur zu oft, namentlich bei den gröſseren Gegenſtänden vorkommt; treue Copien, wie die Henri-deux-Gefäſse bei Minton, ſind wundervoll gelungen, aber die eigene Anwendung, welche die Fabrik von dieſem zierlichen Genre für gröſsere Arbeiten macht, iſt ebenſo miſslungen. Der ſchlimmſte Fehler, das iſt die Willkür der Compoſitionen ohne Rückſicht auf Formenſchönheit und Verſtand; die widerhaarigſten Dinge werden barock zuſammengeſtellt. Die engliſche Induſtrie geht in ſolchen Bizarrerien viel weiter noch als der franzöſiſche Geſchmack. Das hindert nicht, daſs es unter der Menge des Verkehrten auch zahlreiche bewundernswürdig feine wie effectvolle Gegenſtände gab.

Stuhl aus dem Atelier der Actiengeſellſchaft „Renaiſſance“ in Berlin.

Die gleichen Bizarrerien lieſs das Porzellan erkennen, ein Induſtriezweig, der ſich gleich dem franzöſiſchen vor der Uebermacht der Kunſtfaiencen auf das feine, zierliche Genre zurückgezogen hat, was übrigens ſchon ſtofflich für das engliſche glaſige Material allein angemeſſen iſt. Da ſah man (bei Mortlock u. A.) Taſſen, bei denen die Henkel mit bunten Schleifen angebunden erſchienen oder bei

Der Rhein, Relief an einer Punschbowle von O. König.

denen die Unterſchalen von einem halbgeöffneten Fächer, alſo von einem Kreisſector, gebildet waren und dergleichen Unſinn mehr. Neben ihnen ſtanden Teller und Taſſen mit den zierlichſten, höchſt angemeſſenen Randornamenten, fein und

Bodenflieſen, von Rob. Minton Taylor, Fenton, Stoke upon Trent.

elegant im Effect, geſund im Gedanken. So paarte ſich das Gute und das Schlechte. Einzelne Fabrikanten hatten auch ihre Specialitäten gebracht, alte wie neue, ſo Wedgwood die gefärbten Biscuitarbeiten mit cameenartig aufliegenden Reliefs, ſo die Royal Worceſter Works ihre Elfenbeinimitationen in chineſiſchen Formen, viel bewunderte Arbeiten, denen wir abſolut keinen Standpunkt des Geſchmacks abzugewinnen vermochten, da die gelungene Imitation des Elfenbeintons doch nur eine Künſtelei und keine Kunſt iſt.

Die Donau, Relief an einer Punschbowle von O. König.

Nicht minder haltlos zeigten ſich die Silberarbeiten. Bei den beiden groſsartigſten Ausſtellern, Elkington und Hancocks, war ſogar das veraltete, naturaliſtiſche Genre der Gefäſse aus Eulen, Bären, Füchſen u. ſ. w. nicht wenig zahlreich zu ſehen und ebenſo die Schalen und ſonſtiges Geräth tragenden Eichbäume, Palmen, Farren und anderes Gewächs. Die franzöſiſche Silberfabrikation hat dieſen verkehrten Geſchmack bereits völlig verbannt, oder ſie hatte klug und weiſe alle derartigen Gegenſtände zu Hauſe gelaſſen. Auf der Ausſtellung war

Tabouret aus Ebenholz, in dreifarbigem Sammet, von Haas & Söhne in Wien.

nicht einer zu ſehen. Uebrigens waren dieſelben bei Elkington auch nur ein Genre von vielen; es gab auſserdem Tafelgeräth in griechiſchem Stil, in den franzöſiſchen Formen des achtzehnten Jahrhunderts, allerlei Renaiſſancegeräth, namentlich Schilde und groſse Schalen und Imitationen chineſiſcher Emailarbeiten. Eine Reihe groſser Tafelaufſätze und Feſtgeſchenke oder Ehrenpreiſe zeigten die Bedeutung der Aufgaben, welche dieſer Fabrik geſtellt werden. Auch bei ihnen ſah man die verſchiedenſten Stilarten. Wirklich hervorragend durch künſtleriſche

Bedeutung und die Wiederaufnahme alter ächter Technik war nur die f. g. Heliconvaſe, eine Arbeit von Morel-Ladeuil. In gleicher Weiſe wie Elkington die Silberarbeiten, vertrat Hancocks den Gold- und Juwelenſchmuck. Darunter gab es in griechiſchem oder ägyptiſchem Stil höchſt gelungene Leiſtungen, daneben hielten ſich andere Gegenſtände in der allerſchlimmſten modernen Art, die wir ſchon anderswo als den Manchettenſtil bezeichnet haben. Am meiſten zog der Diamantenſchmuck von Hancocks die Augen auf ſich, zumal der ganze reiche Schmuck der Gräfin Dudley, der, aus Hancocks' Werkſtätte hervorgegangen, ſich dabei befand. Aber die Formen, in denen dieſe blitzenden Steine zur Verwendung gekommen waren, hätten in den meiſten Fällen edler und auch wirkungsvoller ſein können.

Beſſer als die Gold- und Silberarbeiten lieſsen diejenigen in unedlen Metallen, in Bronze, Meſſing und Eiſen, den Einfluſs der beabſichtigten Reform erkennen. Von dieſen waren die am meiſten charakteriſtiſchen Gegenſtände, das Beleuchtungsgeräth, Kirchengeräth und anderes in Meſſing allerdings ſehr ſchwach durch einige Birminghamer Fabriken vertreten; die Hauptfabrikanten fehlten. Indeſſen das, was vorhanden war, gab mit ſeinen vorzugsweiſe mittelalterlichen Formen und ſeiner theilweiſe polychromirten Verzierung wenigſtens einen Begriff von der Art, wenn man auch die Bedeutung dieſer Arbeiten, die mit der modernen engliſchen Gothik in enger Beziehung ſtehen, daraus nicht zu erſehen vermochte. Die übrigen Bronzen, insbeſondere die Beleuchtungsgegenſtände, in der gröſseren Zahl vergoldet, hielten ſich mehr an die Formen der Renaiſſance, allerdings ohne Entſchiedenheit und auch ohne beſondere Schönheit. Die figürlichen Bronzen ſind in England noch nicht vertreten. Auch die geschmiedeten Eiſenarbeiten, ſoweit ſie künſtleriſcher Natur ſind, wenden ſich mit Entſchiedenheit dem Mittelalter zu, und es gab unter den ausgeſtellten Gegenſtänden ganz vortreffliche Leiſtungen, von denen ein groſses, reich mit Bändern, Stäben, Ranken, und Laub geſchmücktes Thor mitſammt ſeinen durchbrochenen Pfoſten von Barnard, Bishop & Barnards zu Norwich wohl als die erſte engliſche, vielleicht die erſte auf der ganzen Ausſtellung zu nennen iſt. Auch hier zeigt ſich der Einfluſs der modernen Gothik, die in England wohl augenblicklich feſteren Boden hat als auf dem Continent und dort mit mehr Energie und Entſchloſſenheit als irgend ein anderer Stil von den tüchtigſten Architekten erhalten wird.

Läſst die engliſche Kunſtinduſtrie in ihrer Geſammtheit die beſtimmte Richtung vermiſſen, welche wir nach der Dauer und der anfänglichen Energie der Reformbeſtrebungen dort zu erwarten hatten, ſo tritt ſie in Oeſterreich, deſſen ähnliche Beſtrebungen von weit jüngerem Datum ſind, unverkennbar hervor. Es iſt noch nicht ein Jahrzehnt, daſs dieſelben mit der Begründung des öſterreichiſchen Muſeums Halt und Mittelpunkt gewannen, und für dieſen Zeitraum haben ſie, allerdings begünſtigt durch eine äuſserſt bewegte Bauperiode und unterſtützt durch bedeutende Architekten, welche gleich den alten Meiſtern Paſſion und Talent gleichzeitig der Kleinkunſt als der nothwendigen Ergänzung ihrer groſsen architektoniſchen Gedanken zuwendeten, bereits reichliche Früchte getragen. Dieſen Beweis hat wohl die Ausſtellung geliefert.

Allerdings war die öſterreichiſche Ausſtellung ſehr gemiſchter Art. Es kam

Emaillirte Vaſe von Chriſtofle & Co. in Paris.

ein Umſtand hinzu, der, ſcheinbar günſtig, auch ſeinen Nachtheil mit ſich führte. Oeſterreich, als dem Unternehmer der Ausſtellung, war ein unverhältniſsmäſsig groſser Raum zugefallen, und es war daher auch dem minder Bedeutenden geſtattet, ſich in groſser Maſſe breit zu machen. So ſahen wir denn auch alles auf der Ausſtellung vertreten, was noch ganz und gar auf dem Standpunkt des veralteten und verkehrten Geſchmacks ſteht, was entweder der Neuerung widerſtrebt oder, weil zu abgelegen in der Provinz, noch nicht von ihr berührt werden konnte. Anderes, was in groſser Abſicht begonnen und als etwas Beſonderes gemeint war, zeigte ſich vielfach als miſslungen, wie denn das nicht anders ſein kann, wenn junges friſches Leben ſprudelt und die Ideen noch nicht abgeklärt ſind

Portraitmedaillon Moltke's modellirt von Zumbusch.

oder die Kräfte zur Ausführung fehlen. Während andere Staaten durch die Beengtheit des Raumes gezwungen waren, auszuſcheiden und minder Bedeutendes zu Hauſe zu laſſen, hatte das alles in der öſterreichiſchen Abtheilung ungehindert Aufnahme finden können und drückte das Gute.

Nichtsdeſtoweniger erkannte man Zweierlei mit Beſtimmtheit, einmal überhaupt die Exiſtenz des Lebens auf dem ganzen Gebiete der Kunſtinduſtrie, eine neue, früher unbekannte Luſt, Regſamkeit und Schaffensfreudigkeit, und zum anderen, daſs dennoch alles Gute und wirklich Neue in einer beſtimmten Richtung lag, die mit gewiſſer conſequenter Abſicht verfolgt ſchien. Daſs in dieſer Richtung vieles nur Verſuch, vieles nur in der Tendenz gut war, ließ ſich ebenſowenig verkennen. Aber für den kurzen Zeitraum eines Jahrzehnts, mit dem man die zweihundertjährige Dauer der franzöſiſchen Geſchmacksherrſchaft vergleichen mag, iſt auch das ſchon Hoffnung erweckend. Und noch Eines iſt zu bemerken: ſowohl die neue Richtung, die von der öſterreichiſchen Kunſtinduſtrie heute eingeſchlagen wird, als auch ihre Leiſtungen in derſelben ſind unabhängig vom franzöſiſchen Geſchmack, von franzöſiſchen Muſtern.

Wir haben demnach eigentlich die Ausſtellung der öſterreichiſchen Kunſtinduſtrie in zwei Theile zu ſcheiden, in eine alte und in eine neue. Uns kann hier nur die letztere intereſſiren, da wir in unſrer gedrängten Ueberſicht nur das Hervorragende zu würdigen im Stande ſind. Wir begnügen uns daher damit, die Exiſtenz eines zweiten Theiles und ſeines minder günſtigen Eindrucks conſtatirt zu haben.

Daſs jene beſtimmte Richtung, von welcher wir geſprochen haben, vorzugsweiſe jene der Renaiſſance iſt, haben wir bereits früher in unſerer Kritik des öſterreichiſchen Mobiliars angegeben. Daſs es grade die Renaiſſance iſt, in welcher die Reform ſich vollzieht, das geſchieht nicht aus irgend einer Paſſion oder

Nordportal der Induſtriehalle.

einer Vorliebe derjenigen Perſönlichkeiten, welche die Träger der Bewegung ſind, ſondern weil die Renaiſſance unſerem modernen Auge am nächſten liegt, weil ſich innerhalb ihrer Formen Zweckmäſsigkeit und Schönheit für unſer Bedürfniſs, für unſer Gefühl am beſten vereinigen laſſen. Dieſe Uebereinſtimmung der Renaiſſanceformen mit der Natur der Dinge iſt das Hauptmotiv für ihre erneuerte, aber frei moderne Wiedererwerbung. Sie ſchlieſst keine andere Stilart aus, die auf demſelben gefunden Boden ruht und ſich derſelben Vorzüge erfreut, wie denn bekanntlich die Decoration des Orients mit vollem Recht unſere Teppiche zu beherrſchen beginnt.

Dieſe rationelle Auffaſſung der Renaiſſance tritt beſonders klar in der künſtleriſchen Umwandlung des böhmiſchen Glaſes zu Tage, die ſich, wie natürlich, faſt unbewuſst über den Stil vollzieht. Das böhmiſche Kryſtallglas iſt dem Bergkryſtall nachgeſchaffen und ſucht ihm in ſeinen Eigenſchaften möglichſt ähnlich zu werden. Nun ſind uns eben im ächten Kryſtall aus dem ſechzehnten Jahrhundert ganz wunderbar gelungene und ausgezeichnet ſchöne Gefäſse mit der entſprechenden Decoration in eingeſchliffener Arbeit erhalten, und es iſt daher ſelbſtverſtändlich, daſs die Reform dieſe als Muſter nimmt. Was L. Lobmeyr im Verein mit Kralik (Firma Meyer's Neffe) in dieſer Richtung mit Hülfe der

beſten künſtleriſchen Kräfte Wiens, wie Storck, Hansen u. a. geſchaffen hat, ſteht in erſter Linie unter allen Leiſtungen der modernen Glasinduſtrie. Sein Vorgang iſt bahnbrechend; viele der böhmiſchen Fabrikanten ſind demſelben gefolgt und zeigten auf der Ausſtellung bereits hübſche Arbeiten in derſelben Richtung, die man allerdings zuweilen unter der Maſſe der veralteten farbigen und mit anſpruchsvollen Malereien bedeckten Gegenſtände erſt aufſuchen muſste.

Liegt hierin die eigentliche oder mindeſtens die höchſte künſtleriſche Art des böhmiſchen Glaſes, ſo doch nicht die einzige. Eine zweite Art ſtrebt es den Engländern in dem kryſtalliniſchen, diamantirten Schliff gleich zu thun, aber mit aller Vollendung kann ſie den Effect des engliſchen Glaſes nicht erreichen, weil das böhmiſche vermöge ſeines Materials nicht in der gleichen Weiſe in Farben ſpielt. Es werden daher auch die böhmiſchen Kryſtall-Luſtres niemals dieſelbe Wirkung machen, und ſie haben demnach ihr künſtleriſches Princip anderswo, nämlich in der Schönheit und Reinheit der Formen zu ſuchen. Dieſes Ziel war auch bei den neueren Kronleuchtern Lobmeyr's mit Erfolg angeſtrebt. Die dritte Art des böhmiſchen Glaſes, auf welche ſich die Reform bezieht, iſt diejenige des gefärbten Glaſes, ſei es in der Maſſe, in der ganzen Oberfläche, aus welcher die Zeichnung herausgeſchliffen wird, oder theilweiſe. Dieſe Art war vielleicht am tiefſten geſunken und bedurfte daher auch am meiſten der Hebung. Wir ſahen auch mannichfache Verſuche dazu, nicht bloſs bei Lobmeyr, deſſen neue Gedanken auch hierin am durchgreifendſten waren, ſondern auch bei anderen, z. B. bei Ullrich mit zierlich gefärbten Randornamenten; indeſſen erſcheint der Erfolg keineswegs ſo ſchlagend wie bei dem klaren Kryſtallglas. Manche Verſuche knüpften an alte venetianiſche Muſter von gefärbtem Glaſe mit farbigen Ornamenten in gelungener Weiſe an.

Das Porzellan iſt nicht ſo glücklich ſolche Vorbilder der Vergangenheit zu haben, wie ſie das Glas in den Kryſtallgefäſsen oder in den venetianiſchen Glasarbeiten des ſechzehnten Jahrhunderts beſitzt. Die Uebertragung der Art der italieniſchen Majoliken auf Porzellan hat ſich nicht bewährt. Das chineſiſche und japaniſche Porzellan vermag allerdings in vieler Beziehung lehrreich zu ſein, aber es iſt ſchwer für eine nicht geübte Künſtlerſchaft, das Barocke davon abzuſtreifen und das Gute zu behalten. Das moderne öſterreichiſche Porzellan wendet ſich daher in ſeinen Neuerungen den beſten Muſtern der ehemaligen Wiener Fabrik zu, die bei ſteifen Formen in der Ornamentation allerdings höchſt reizende Vorbilder bieten. Es iſt daher zugleich bei dieſer Imitation die Aufgabe, die Formen freier und lebendiger zu geſtalten. Verſchiedene Verſuche auf dieſem Wege ſahen wir bei allen öſterreichiſchen Porzellanfabriken, die ausgeſtellt hatten, die gelungenſten wohl bei Haas & Czizek nach Zeichnungen des Architekten Alois Hauser.

Iſt im Porzellan die Neuerung bereits rührig und lebendig, ſo iſt bei der Regſamkeit und dem Aufſchwung, welcher die öſterreichiſche Kunſtinduſtrie ergriffen hat, eine auffallende Erſcheinung, daſs die Kunſtfaiencen, die in England und Frankreich bereits eine ſo auſserordentliche Rolle ſpielen, noch keinen nennenswerthen Vertreter gefunden haben, ebenſowenig die glaſirten Flieſen. Die Znaimer Fabrikanten haben mit ihrem ausgezeichneten Material allerdings die Delfter Art nach Muſtern aus dem öſterreichiſchen Muſeum zu erneuern verſucht,

und ſind damit decorativ auf richtigem Wege, aber der künſtleriſche Werth ſteht noch ſehr niedrig. Auch in den Oefen rührt ſich eben erſt ein leiſer Anfang zur Beſſerung mit anderen Farben und Formen mehr nach Muſtern der Renaiſſance. Ebenſo ſteht erſt im Beginn einer vielleicht bedeutungsvollen Zukunft eine andere, mehr architektoniſche Decoration in glaſirter Faience, die gegenwärtig mit den neu erfundenen Emailfarben von Kosch von der Wienerberger Ziegel- und Thonwaaren Fabrik geübt wird. Ihre Anwendung zeigte im Groſsen das von Ferſtel entworfene und mit eingebrannten Malereien von Laufberger geſchmückte Thor (S. 69) und im Kleinen ein reizender Wandbrunnen von

Faience-Vaſen, von Geoffroy & Co. in Gien (Loiret).

Teirich in der Art des Luca della Robbia (S. 37). Auch hier ſehen wir die öſterreichiſche Kunſtinduſtrie auf dem Wege der Renaiſſance.

Die gleiche Richtung ſchlagen mit noch mehr Entſchiedenheit die Silberarbeiten ein. Die groſse Menge der Gegenſtände in imitirtem Silber für den Gebrauch von Tiſch und Tafel hatte freilich des Veralteten, namentlich auch der naturaliſtiſchen Gegenſtände, wie wir ſie unter anderem bei Elkington erwähnt haben, in überwiegender Menge. Die Hauptarbeiten aber in ächtem Silber bei Klinkoſch, Meyer, Granichſtädten und anderen waren im Stil der Renaiſſance gehalten, darunter vortreffliche Tafelaufſätze mit dem dazu gehörigen Geräth, frei, ſachgemäſs und nicht als Monumente gedacht, wie ſo viele ähnliche Arbeiten auf der Weltausſtellung. Vorragend waren darunter die Arbeiten und Compoſitionen von König und Teirich. Für unſer Auge hatten alle dieſe öſterreichiſchen Arbeiten einen Fehler: ſie waren zu grau, bleiern und todt im Silberton. Eine eigenthümliche Stellung nimmt unter den Wiener Goldſchmieden Ratzersdorfer ein mit feinen zierlichen emaillirten Arbeiten von Gold und

Jardinière in vergoldeter Bronze nach H. Claus' Entwurf von D. Hollenbach Söhne in Wien. (Vgl. S. 45.)

Silber, aus Kryſtall und Halbedelſteinen, Käſtchen, Trinkhörnern, Bechern, Schalen, Uhren u. ſ. w., alle in Art der feinſten Cabinetſtücke der Renaiſſance gehalten. Seine reiche Ausſtellung litt nur unter der Finſterniſs der Rotunde, wo ſie ihren Platz erhalten hatte. Auch die öſterreichiſchen Juwelierarbeiten zeigten bereits mehr als die eines anderen Landes die Hinneigung zur ſtilvollen Zeichnung, wenn auch mehr im Geiſt der Renaiſſance als in ihren Formen. Unter den ſchönen Arbeiten bei Aegidi, Biedermann, Granichſtädten, Köchert u. a. hatte wohl der Diamantſchmuck nach Hanſen's Zeichnung bei dem letztgenannten (ſ. die Abbildung auf S. 17) den meiſten Reiz.

Das Vorwiegen einer ſtilvollen Zeichnung iſt auch das unterſcheidende Merk-

Jagdſchrank aus gebeiztem Eichenholz, entworfen von C. Graff, ausgeführt von H. Irmler in Wien.

mal zwiſchen den öſterreichiſchen und franzöſiſchen Bronzen, bei welchen letzteren wir bereits die Willkür der Compoſition als die characteriſtiſche Erſcheinung, wenigſtens was das Geräth betrifft, hervorgehoben haben. Die franzöſiſchen Bronzen behaupten allerdings noch ihre Vorzüge, die vor allem in der Ausbildung nach der figürlichen Seite beſtehen und ſodann in der Behandlung der Oberfläche, was Ciſelirung und Farbe betrifft. Die öſterreichiſchen Bronzen beſchränken ſich auf Geräth und ſind in überwiegender Mehrzahl vergoldet, aber bei den beſſeren Fabrikanten, wie Hanusch, Hollenbach, Grüllemeyer ſind die Formen reiner und edler als bei den franzöſiſchen. Auch der Meſſingguſs, der künſtleriſch erſt begonnen hat, wendet ſich den ſchönen Formen des ſech-

zehnten Jahrhunderts zu, während die Franzoſen die des ſiebzehnten zum Muſter nehmen. Unter Hansen's Einfluſs zeigen die Wiener Bronzen auch viel Hinneigung zu griechiſchen Motiven. Die Fabrik von Lerl & Söhne ſucht die einfacheren ſ. g. Galanteriegegenſtände zu veredeln. Es iſt das ein anerkennenswerthes Streben, da grade dieſe Gegenſtände in den letzten zwanzig Jahren unter den verkehrteſten Ideen litten und ſich um ſchöne Form und hübſche Erſcheinung gar nicht mehr kümmerten.

Mit dieſen Galanteriegegenſtänden ſtehen die Arbeiten in Leder in enger Beziehung. Wenn es ſich um Prachteinbände handelte, ſo ſpielten Bronze und Email und Steine eine gröſsere Rolle dabei als das Leder. Zum Theil iſt das noch heute der Fall, wenn auch in gemäſsigterer Weiſe. Die zahlreichen Prachtarbeiten, die wir bei Rosenberg, Klein, Rodeck, Groner und anderen auf der Ausſtellung ſahen, machen wenigſtens vom Email einen weitgehenden Gebrauch, ſetzen es aber flacher in das Leder ein als früher. Statt Email ſah man auch wieder Einſätze von gemaltem Porzellan ohne Umrahmung in ſchwarzem Leder, was eine harte Verbindung macht. Weit beſſer und feiner iſt der Effect, wenn farbiges Leder moſaikartig nach der Zeichnung und nach dem Muſter des Zellenſchmelzes behandelt wird. Die Ausſtellung zeigte mit und ohne Metallcloiſons höchſt reizende Arbeiten in dieſem Genre. Damit nähern wir uns den einfachen Ledereinbänden mit zierlichen Arabesken in Golddruck nach dem Muſter der alten Grollier-Einbände, wie ſie heute von Franzoſen und Engländern vortrefflich imitirt werden. Auch die öſterreichiſche Ausſtellung zeigte gelungene Arbeiten von Wunder & Kölbl und von Franz Kritz.

Endlich müſſen wir bei der öſterreichiſchen Kunſtinduſtrie noch einer Neuerung gedenken, die bedeutungsvoll iſt, nämlich die Wiederaufnahme des Schmiedeeiſens. Zuerſt für die Kirche angewendet, ſind auch die meiſten Arbeiten (nach Schmidt und Ferſtel) in gothiſchem Stile gehalten. Da aber auch die civile Baukunſt von ſolchen Geländern, Gittern und Thorbeſchlägen Gebrauch macht, ſo hatte die Ausſtellung bereits eine ganze Reihe derartiger Gegenſtände im Stil der Renaiſſance aufzuweiſen. Von den Wiener Schloſſern, die daran betheiligt waren, nennen wir Biro, Milde, Rosmanit, Kirchmayr. — Wie hier, ſo herrſcht der gothiſche Stil auch in der ganzen übrigen kirchlichen Kunſt, ſoweit ſie wirklich Bedeutung hat, ſowohl in den Geweben und Stickereien, z. B. bei Giani in Wien und Uffenheimer in Innspruck, wie bei den reichen emaillirten Goldſchmiedearbeiten von Brix & Anders, welche vorzugsweiſe Gefäſse und Geräthe nach Zeichnungen von Schmidt und Lippert ausgeſtellt hatten.

Wer die Ausſtellung Deutſchlands mit einiger Gründlichkeit muſterte, der konnte trotz der Verworrenheit des Eindrucks nicht überſehen, daſs ſich auf verſchiedenen Gebieten wenigſtens die Anfänge derſelben Bewegung und derſelben Richtung zeigten, die wir in der öſterreichiſchen Kunſtinduſtrie bereits mit Entſchiedenheit ausgeſprochen fanden. Wir haben das bei der Beſprechung des deutſchen Mobiliars ſchon mit Nachdruck anzuerkennen gehabt. Dieſe Eigenſchaft wäre aber noch deutlicher hervorgetreten, wenn nicht das Arrangement, die Aufſtellung in der deutſchen Abtheilung ſo durchaus ungünſtig und unvortheilhaft geweſen wären.

Nicht zum geringen Theil beruht es mit hierauf, auf der völligen, wie abſichtlich erſcheinenden Vernachläſſigung der äſthetiſchen oder künſtleriſchen Seite des Arrangements, wenn der Erfolg der deutſchen Kunſtinduſtrie in den Augen des groſsen Publikums — und die Stimme war allgemein — einer vollen Niederlage gleich kam. Und eine ſolche Niederlage iſt nicht bloſs eine Sache der Ehre, ſondern hat auch eine ſehr materielle Seite, über welche das Urtheil einer Jury nicht zu tröſten vermag. Dieſer Eindruck, dieſer Mangel an Erfolg wären aber ſicherlich nicht in dem Maſse nothwendig geweſen, wenn zu rechter Zeit Umſicht und künſtleriſches Geſchick gewaltet hätten. Beiſpielsweiſe führen wir die Goldſchmiedearbeiten an. Hätte man zu den kleinen, gut und vortheilhaft arrangirten Schmuckarbeiten von Hanau und den ſüddeutſchen Städten die in gewiſſer Hinſicht eminenten Silberarbeiten von Berlin, München, Nürnberg hinzugefügt, hätte man rechtzeitig für eine würdige Vertretung der rheiniſchen Goldſchmiedekunſt, insbeſondere der kirchlichen, geſorgt, die ganz und gar unzulänglich vertreten war, hätte man das alles in würdiger Aufſtellung zu einem Ganzen vereinigt, ſo würde die deutſche Goldſchmiedekunſt eine höchſt reſpectable Figur auf der Ausſtellung geſpielt haben. Aehnliches läſst ſich von den koſtbaren Geweben des Rheinlandes und Sachſens ſagen, die ſich ſehr unvortheilhaft präſentirten.

So wie es ſich dem Auge darſtellte, konnte das Arrangement nur die Schwäche der deutſchen Kunſtinduſtrie, die Unſicherheit und Zerfahrenheit der Beſtrebungen, den Mangel an Reiz und Originalität vergröſsern. Das Gute, was vorhanden war, kam auf dieſe Weiſe nicht einmal zur Wirkung. Die gemeinſamen Züge erſchienen in der Zerriſſenheit wie rein negative, die guten Tendenzen, die man ſchon kennen muſste, knüpften ſich an einzelne Perſönlichkeiten, einzelne Anſtalten oder zeigten ſich an einzelne Orte und Landſchaften gebunden. Auch ſo kamen ſie nicht zur vollen Geltung, wie z. B. die kunſtinduſtriell bedeutendſte Gegend Deutſchlands, das Rheinland, in keiner Weiſe ſeiner Bedeutung gemäſs auf der Ausſtellung erſchienen oder dargeſtellt war.

Auch in der zerſtreuten Aufſtellung erſchienen die deutſchen Gold- und Silberarbeiten, insbeſondere aber die letzteren, neben den Möbeln als der bedeutendſte Zweig der deutſchen Kunſtinduſtrie. Berlin, München, Nürnberg lieſsen erkennen, daſs es ihnen an groſsen Aufgaben nicht fehlt, auch bemerkte man mit Vergnügen, daſs es hier wirklich Künſtler und bedeutende Künſtler ſind, die an ſolchen Werken theilnehmen. Der zierliche Pokal auf ſeinem reichgebildeten Poſtament mit Figuren und ſinnreichen Emblemen, im Stil der deutſchen Renaiſſance gehalten, den Kreling zum Jubiläum des Herrn von Cramer-Klett geſchaffen, iſt ein Stück ächter freier Goldſchmiedekunſt. Ausgeführt iſt derſelbe von Winter in Nürnberg. Aus demſelben Atelier iſt ein zweites ſchön gearbeitetes Stück nach einem Entwurf von Wanderer hervorgegangen, das nur an Beſtimmungsloſigkeit leidet. Von ganz anderem Genre ſind die Berliner Silberarbeiten der berühmten Fabriken von Vollgold und von Sy & Wagner. Vorragend ſind die groſsen Werke, welche denkmalartig zur Erinnerung an die groſsen Siege oder als Ehrengeſchenke für die Sieger geſchaffen wurden. Leider ſind ſie nur zu ſehr Denkmal, mehr Monumente der Sculptur als Silberarbeit. Im Uebrigen bemerkte man mit Vergnügen, daſs der antikiſirende Puritanismus der Berliner

Service von emaillirtem Kryſtallglas, von Chriſtofle & Co. in Paris.

Goldſchmiedekunſt nachläſst. Man ſah das theils an dem Uebergange zu Renaiſſanceformen, in denen ſchönes Tafelgeräth von Schalen und Candelabern ausgeſtellt war, theils in der Aufnahme einer allerdings noch ſchwachen Vergoldung. Auch zeigte ſich vortheilhaft der Einfluſs der Hildesheimer Gefäſse auf eine lebendigere Bildung des Ornaments.

Auch in dem Goldſchmuck, wie er zahlreich und wohlgeordnet in der Collectivausſtellung der ſüddeutſchen Goldſchmiedeſtädte Hanau, Pforzheim, Gmünd, Stuttgart zu ſehen war, zeigte ſich entſchiedener Fortſchritt, theils in der Zeichnung, mehr aber noch in der Verfeinerung und Erweiterung der Technik. Nichtsdeſtoweniger, obwohl dieſer Schmuck auch in Nachfolge der franzöſiſchen Mode ſein ornamentales Gebiet durch Aufnahme antiker Motive erweitert hat, leidet er immer noch an den alten Uebeln, Mangel an origineller, wirklicher Erfindung, höchſt willkürlicher, mechaniſcher Zuſammenſtellung der verſchiedenartigſten Ornamente und einer Fülle geſchmackloſer, nichtsſagender, unkünſtleriſcher Motive. Welchen Einfluſs könnte

Lehnſtuhl mit olivenfarbigem Atlasbezug, nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von Haas & Söhne.

dieſer ſo blühende Induſtriezweig mit wirklich guten Arbeiten auf den populären Geſchmack ausüben!

Auch den Arbeiten in unedlen Metallen, in Bronze und Eiſen, haben wir nicht viel Gutes nachzurühmen. Die Ilſenburger Eiſengüſſe nach älteren Arbeiten ſind allerdings von ausgezeichneter Technik, aber es ſind eben nur Copien. Schmiedeiſerne Arbeiten feinerer decorativer Eiſentechnik vermochten wir nicht aufzufinden. Die Bronzen, die in zahlreichem Leuchtgeräth, vorzugsweiſe Berliner Art, vertreten waren, hielten ſich in den Grenzen des Anſtändigen, ohne irgend Reiz oder Schönheit zu zeigen. Nur das kleine emaillirte Geräth von Schreibzeugen, Schalen, Leuchtern u. a. aus der Fabrik von Ravené & Sufsmann in Berlin iſt ein hübſches Genre, wohl geeignet das gleiche Geräth von glatter Bronze, das bis heute den Dienſt thut, anmuthig zu erſetzen.

In der ganzen deutſchen Thonwaarenfabrikation erſchien eigentlich nur eine Fabrik, die von Villeroy & Boch zu Mettlach, rührig und lebendig. Sie hat ſich ſchon einen gewiſſen Namen durch ihre mit guten Ornamenten verſehenen incruſtirten Flieſen erworben. Diesmal führte ſie uns eine Fülle künſtleriſchen Geräthes vor in ſorgfältigſter Zeichnung und Ausführung. Nur litt es im

Ganzen wie im Einzelnen an einem grofsen Fehler: meift unglafirt und matt in der Farbe, war es decorativ trocken und reizlos. Wer in feiner Erinnerung die Ausftellung der Majoliken von Ginori oder der Faiencen von Deck in Paris damit vergleicht, wird den Gegenfatz fofort begreifen. Die beiden königlichen Porzellanfabriken von Berlin und Meissen hielten fich genau auf bekanntem alten Standpunkt. Das hat nun zwar auch fein Gutes, namentlich wenn man eine fo

Armleuchter im Stile Louis XIV., von Suffe frères in Paris.

berühmte und auch fo verdienftliche Vergangenheit hinter fich hat, wie die fächfifche Fabrik, und vor wenigen Jahren noch mochte das der ganz richtige Standpunkt fein; allein heute, wo fich alles rührt und regt auf dem weiten Gebiete der Kunftinduftrie, ift es mit dem Stehenbleiben für folche Fabriken, die den Beruf zu Kunft- und Mufteranftalten haben, wohl nicht gethan. Auch einige neue Malereien, auf die alten Formen angebracht, genügen wohl nicht der Aufgabe. Das übrige deutfche Porzellan, das von verfchiedenen Privatfabriken ausgeftellt

war, hielt ſich auf dem allergewöhnlichſten Standpunkt der veralteten franzöſiſchen Mode.

Nicht beſſer ſah es mit den deutſchen Glasarbeiten aus. Nur die Fabrik von Graf Schaffgotsche zu Königshütte zeigte mit einigen zierlicheren Formen, meiſt nach engliſchen Muſtern, den Einfluſs der jüngſten Beſtrebungen; im Uebrigen trachtete ſie ziemlich vergebens, das alte Genre durch vollkommnere

Candelaber im Stile Louis XIII., von Suſſe frères in Paris.

Malerei zu veredeln. Der Weg iſt eben nicht der rechte. Die Münchener Fabrik von Steigerwald's Neffen ſtand mit ihrer Ornamentation unter dem Einfluſs des dortigen Kunſtgeſchmacks, aber ſie verkannte dabei die weſentlichen Eigenſchaften des Glaſes.

An Specialitäten, die manche rühmliche Seite zeigen, fehlte es der deutchen Kunſtinduſtrie nicht. Wir nennen in dieſer Beziehung Meyer's Anſtalt für kirchliche Kunſt in München und ihre reiche Ausſtellung geſchnitzten Kir-

Uhr im Stile Louis XIII., von Suſſe frères in Paris.

chengeräths mit vortrefflichen Figuren von der Hand des Bildhauers Knabl. Auch ſonſt war die Kirche von der deutſchen Ausſtellung nicht ſchlecht bedacht, insbeſondere mit Geweben und Stickereien, von München, Augsburg, wie vom Rheine her. Nur die rheiniſchen Goldſchmiede waren, wie ſchon oben bemerkt worden, ganz unzulänglich vertreten. Selbſt im Weiſszeug für Tiſch und Tafel regt ſich, beſonders in ſächſiſchen Fabriken, ein beſſerer Geiſt, wenn auch hier das Richtige zum Theil auf falſchem Wege, in der kunſtvollen figürlichen Zeichnung, ſtatt in der decorativen Wirkung, geſucht wird. Einen völligen Umſchwung zeigt die Ornamentation der Schwarzwälder Uhren, die in fabrikmäſsigen Betrieb gekommen ſind; nur ſind ſie leider mit ihren naturaliſtiſchen Schnitzereien ganz auf dem Holzwege.

So zeigt ſich wohl überall in der deutſchen Ausſtellung der Geiſt, zuweilen auch nur der Wunſch der Neuerung, der Wunſch, ſich frei und unabhängig im

Uhr im Stile Louis XIV., von Suſſe frères in Paris.

Geſchmack zu ſtellen. Aber ſelten gelingt der Vorgang, oder er bleibt vereinzelt, oder es täuſcht die Unſicherheit des Weges. Es fehlt an Klarheit, an entſchiedener Führung, an dem Anblick guter Vorbilder, die den Geſchmack reinigen und das Auge bilden, es fehlt endlich an ernſter, gemeinſamer, entſchloſſener Thätigkeit auf dem ganzen Gebiete. Auch das wird und muſs kommen; die Indolenz wird und muſs überwunden werden. So negativ der Erfolg der deutſchen Kunſtinduſtrie auf der Ausſtellung war, ſo vielfach und beſtimmt traten doch für das tiefer ſehende Auge die Verſuche der Reform hervor. Die Bewegung iſt in Fluſs gekommen und wird, weil die Strömung für ſie iſt, ſicherlich, wenn auch vielleicht langſam zum Ziele kommen. Und inſofern hatten wir Recht, Deutſchland bereits mit unter denjenigen Staaten zu betrachten, wo die internationale Frage des Geſchmacks ausgekämpft wird.

Uhr, aus dem ägyptiſchen Zimmer von A. Fix in Wien.

4. Gruppe: Der Orient; China und Japan.

Da das Weſen der orientaliſchen Kunſt in der Flächendecoration liegt, ſo iſt mit der Schilderung der Wohnung, ihrer Decoration und der Gewebe, welche ſie zur Ausſtattung bedarf, wie wir ſie oben verſucht haben, bereits die Hauptſache gegeben. Indeſſen kennt die orientaliſche Weberei gewiſſe Stoffe, meiſt zur Kleidung beſtimmt, die im coloriſtiſchen Princip nicht einerlei mit dem der Teppiche ſind; es giebt auſserdem verſchiedene Induſtriezweige, zumal in Metall, die noch ihre beſondere Bedeutung haben, und endlich ſcheiden ſich zwei Länder von dem übrigen, unter der Religion oder dem Kunſteinfluſs des Islam ſtehenden Orient aus, China und Japan nämlich, deren wir noch nicht gedacht haben.

Was jenes zweite coloriſtiſche Princip der gewebten Stoffe betrifft, ſo tritt es zu dem der Teppiche in einen gewiſſen, allerdings nur gewiſſen Gegenſatz. Denn beiden iſt das gemeinſam, erſtens, daſs ſie niemals mit Schatten und Licht erhöhen und ſo die Fläche für das Auge aufheben, und zweitens, daſs ſie, ſo ſehr ſie auch die Farben brechen mögen, um belebende, reiche Fülle der Töne zu erhalten, niemals dieſelben mit Grau ertödten oder in Grau verwandeln. Das orientaliſche Colorit iſt niemals ſchwächlich, verblaſen und verblaſst, verwäſſert und ſchal, wie das des achtzehnten Jahrhunderts, iſt niemals ſchmutzig, trüb und widerwärtig, wie das der franzöſiſchen Revolution und des Empire, iſt niemals grau oder bunt und roh, wie das der erſten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Im Allgemeinen iſt das coloriſtiſche Princip der orientaliſchen Teppiche, eine Fülle verſchiedener Farben ſowohl in ganzen wie gebrochenen Tönen ſo durcheinander zu vertheilen, daſs keine Farbe als die herrſchende hervortritt, ſondern ſich für das Auge in angemeſſener Entfernung nur ein gemeinſamer Ton ergiebt,

der feinen Reiz und feinen Vorzug in dem ſchillernden, ſchimmernden Spiel der Farben beſitzt, die ihn zuſammenſetzen. Dieſe Vertheilung kann in mehr blumiger Art geſchehen, wie bei den indiſchen und perſiſchen Teppichen, oder mehr geometriſch und ohne beſtimmte Zeichnung, wie es denen Vorderaſiens eigenthümlich iſt. Eine Ausnahme davon machen faſt die Mehrzahl der Smyrnaer Teppiche, bei denen Roth und Grün, insbeſondere das erſtere als Grund, in breiten Maſſen auftreten. Die zahlreichen Beiſpiele auf der Ausſtellung in der indiſchen, perſiſchen und türkiſchen Abtheilung lieſsen das deutlich erkennen.

Was bei den Teppichen die Ausnahme, der Gegenſatz der Farben, iſt bei den Kleiderſtoffen des Orients eine ſehr häufige Erſcheinung. Allerdings folgen auch ſie zum Theil dem Princip der Teppiche, ſogar in noch erhöhtem Maſse, d. h. in kleinerer Vertheilung, was z. B. von den tibetaniſchen und perſiſchen Shawls gilt; aber dieſes Farbenprincip iſt durchaus nicht das einzige. Ich erinnere hier beiſpielsweiſe an Shawls, Mäntel und andere Gegenſtände indiſcher Fabrikation, bei denen auf dem Grunde von indiſch rothem Kaſchmir von vollſter Gluth der Farbe groſsblumige ſtiliſirte Stickereien in weiſser Seide ausgeführt ſind. Auch viele türkiſche ſeidene Prachtſtoffe, welche ganze Farben in breiten Streifen gegen einander ſtellen, gehören hierher, namentlich auch die arabiſchen Burnus von Syrien bis nach Marokko. Die Ausſtellung zeigte dafür die Beiſpiele in Fülle. Ebenſo iſt die Art, wie die Indier in den Geweben mit dem Golde umgehen und es verwerthen, eine doppelte: entweder vertheilen ſie es in kleinen Muſtern auf einfarbigem Grunde oder mit verſchiedenen anderen ungebrochenen, vollſaftigen Farben, oder ſie laſſen es in blanker Fläche wirken, wobei der Faden ſelbſt ſchon glatt und ſpiegelnd iſt. Dieſes zweite Princip iſt wohl dasjenige, welches den Eindruck einer effectvollen Pracht, die ja auch ihre Berechtigung hat, hervorzubringen geeignet iſt, während es das erſtere, das Teppichprincip, mehr auf Ruhe und Feinheit, jedoch keineswegs auf Farbloſigkeit abgeſehen hat. Wir ſehen daher jenes zu dem genannten Zweck nicht bloſs noch heute im Orient angewendet, ſondern wir können es durch alle Zeiten verfolgen, bis es im achtzehnten Jahrhundert erſtirbt.

Zwiſchen beiden Principien liegt eine unerſchöpfliche Fülle von Varianten, die ſich bald der einen, bald der andern Seite mehr zuwenden, ſo daſs das Studium der orientaliſchen Gewebe immer neues Vergnügen, neue Belehrung bot. Sicherlich waren ſie auch niemals ſo umfaſſend vereinigt wie auf dieſer Ausſtellung, wenn man auch vielleicht in London mehr Prachtexemplare ſah.

Aber, wie ſchon oben geſagt, erſchöpft ſich das Intereſſe der orientaliſchen Kunſt nicht in der textilen Arbeit. Der Oſten iſt die urälteſte Heimat der Metalltechnik, und alle feinere Kunſt in Eiſen und Stahl hat ſich heute faſt allein noch in Aſien erhalten. Europa hat im Verlauf der letzten Jahrhunderte, im Verfall der Kunſtinduſtrie ſeit der Renaiſſance, all das verlernt und vergeſſen, womit einſt ſeine Waffenſchmiede und Schloſſer glänzten, und was uns heute Spanien auf der Ausſtellung davon vorgeführt hatte, das war eine glückliche Wiederaufnahme alter arabiſch-mauriſcher Kunſt. Zwar hat auch der Orient heute in dieſen Künſten nachgelaſſen, und was uns der Norden Afrika's, Aegypten und die Türkei mit allen ihren Provinzen von verzierten Waffen ſehen lieſsen, das war wohl

Porzellanvaſen, von Mintons in Stoke upon Trent.

noch die alte Technik, aber in durchaus roherer Arbeit. Noch ſchlimmer ſah es mit dem Goldſchmuck aus. Das Filigran hat ſich wohl überall erhalten, aber nirgends ſah man auch nur eine Annäherung an die antike Feinheit.

Die heutige orientaliſche Metallkunſt beginnt, wenn man beſſere Arbeit verlangt, erſt jenſeits des Kaukaſus und in Perſien. In der perſiſchen Abtheilung waren verſchiedene Waffenſtücke ausgeſtellt, zumal Helme, Bruſtpanzer, Arm- und Beinſchienen, welche noch gute Goldtauſchirung in trefflichen alten Arabesken zeigten; ſie wurden aber dennoch in jeder Beziehung von den indiſchen Waffen und Rüſtungsſtücken übertroffen, davon eine Vitrine eine groſse Anzahl vereinigte. Auch war es Indien allein vom Orient, China und Japan ausgenommen, welches noch mit ſeiner Goldſchmiedekunſt glänzte, mit ſeinen zierlichen Schmuckarbeiten in Gold und Silber, mit äuſserſt effectvoller Verwerthung der Steine und vor allem mit einem ganz vortrefflichen transluciden Email. Die indiſchen Me-

Irdene Schüſſeln von Villeroy & Boch in Mettlach.

tallarbeiten zeigten ſich ebenſo vielſeitig in der Technik, davon manche heute Indien allein gehört, wie fein, ſorgfältig und vollendet in der Ausführung.

Ueberhaupt muss man Indien als dasjenige Land betrachten, wo ſich die orientaliſche Kunſt am reinſten, vielſeitigſten und vollendetſten erhalten hat. Das bewies auch unſere Ausſtellung, obwohl von dem ganzen Orient vielleicht grade dieſes Land am mindeſten ſeiner Bedeutung entſprechend vertreten war. Man fand wohl Gegenſtände von aller Art der Kunſtarbeit, wie ſie dort geübt wird, aber ſelten in beſonders glänzenden Beiſpielen. Leider beginnt auch für die indiſche Kunſt eine europäiſche Frage, und die Anilinfarben helfen das Colorit, und engliſche Zeichenlehrer die reizenden, ſtilvollen blumigen Ornamente verbeſſern.

Die Kunſt Indiens und Perſiens hat ſoviel Verwandtſchaft, daſs man oft in Verlegenheit ſein wird, ob man einen Gegenſtand ſeiner Entſtehung nach dieſem oder jenem Lande zuſchreiben ſoll, niemals aber wird ein einigermaſsen kundiges Auge ſchwanken zwiſchen dieſen beiden Ländern einerſeits und China und Japan andrerſeits. In früheren Zeiten hat ohne Frage eine Culturverbindung zwiſchen Oſtaſien und jenen beiden Ländern ſtatt gefunden, und man mag als ſicher annehmen, dass vor einem Jahrtauſend vielleicht und ſpäter noch, als die Kunſt des himmliſchen Reichs der Mitte glücklichere Zeiten kannte und noch nicht den coloſſalen Zopf von heute trug, die chineſiſche Kunſtarbeit und die chineſiſche

Ornamentation höchst anregend auf die perſiche eingewirkt hat und dass mit ihrer Hülfe jener Zweig des muhamedaniſchen Kunſtſtils geſchaffen iſt, welcher noch heute in Perſien und Indien lebt. Daher zeigen denn auch die alten chineſiſchen Arbeiten, je älter ſie ſind, um ſo mehr Verwandtſchaft damit. Das Nähere freilich iſt mit unſerer heutigen Kenntniss nicht feſtzuſtellen; wir wiſſen des Genaueren nicht, wann und wie der heutige perſiſch-indiſche Decorationsſtil entſtanden iſt. In jedem Fall aber iſt dieſer Stil ein muhamedaniſcher und kein altindiſcher; er gehört dem Islam an, nicht dem Brahmaismus oder Buddhismus, und ſeine Uebertragung nach Indien kann ſchwerlich vor die Periode der arabiſchen Invaſion fallen.

Heute ſcheidet ſich die oſtaſiatiſche Kunſt ſtreng von derjenigen Perſiens und Indiens. Während die letztere ſich rein im Stile erhalten hat und wohl ſchwächer, aber nicht barock geworden iſt, bildet grade für die chineſiſche und die japaniſche Kunſt die Bizarrerie den eigentlichen, entſcheidenden Characterzug. Es ſind in beiden Stilen dieſelben Grundelemente, dieſelben decorativen Principien, aber in China und Japan ſind ſie alle in das Barocke umgewandelt. Die Unregelmäſsigkeit, das plötzliche unmotivirte Abſpringen von der Linie und der Regel iſt zum Princip erhoben, grade wie im chineſiſchen Garten der Wanderer auf Schritt und Tritt von Ueberraſchungen frappirt werden ſoll und die querſten Dinge mit einander abwechſeln. Daher die Seltſamkeit der Formen, die verſchnörkelten Ornamente, die wunderlichen Coſtüme, die ungraziöſen Bewegungen, die krumme und eckige Haltung der Menſchen. Wir finden dieſen Character überall in jeder Kunſtarbeit, mehr freilich noch bei den älter, verſteifter und knöcherner gewordenen Chineſen als bei den immer noch jugendfriſcheren Japanern.

Was ſich aber hiermit an Kunſt und Geſchmack vereinigen läſst, das beſitzen beide Völker noch in hohem Grade, obwohl ihre heutigen Leiſtungen bei weitem nicht mehr das ſind, was ſie ehedem waren. Namentlich hat China in der Trefflichkeit ſeiner Arbeit abgenommen, und manche feine und gute Technik iſt heute vergeſſen. Nichtsdeſtoweniger zeigte ihre Ausſtellung, die namentlich von Seiten Japans umfaſſend und mit groſsem Verſtändniss der Aufgabe beſorgt war, daſs noch ein gut Theil, ja mitunter ein glänzendes Theil übrig iſt, wovon die beſſere Hälfte auf Japan kommt.

In Einem ſind noch alle chineſiſchen und japaniſchen Arbeiten gut, in der Farbe. Können die neuen Gegenſtände auch hierin ſich nicht mit den älteren meſſen, wie z. B. die ganze chineſiſche Ausſtellung nichts bot, was ſich im Colorit den alten Zellenſchmelzgefäſsen an die Seite ſtellen lieſse, ſo iſt der Sinn für Harmonie, für feine Farbentöne doch nicht verloren gegangen. Dies iſt faſt das einzige Verdienſt, welches die Porzellanarbeiten dieſer Länder noch beſitzen, da auch die Formen mit der Zeit plumper, barocker und reizloſer geworden ſind. Jetzt verlegen ſich die Japaner auch bereits auf das Imitiren europäiſcher Formen. Die gleichen Reize zeigen durchweg die Seidenſtoffe und die wundervoll ausgeführten Stickereien; dieſe meiſt lebhafter in den Farben, zuweilen ſehr lebendig und naturaliſtiſch in Blumen und Vögeln gezeichnet, ſtets ohne Angabe von Schatten und Licht, jene zum Theil von feinen, zum Theil von tiefſten und ſatteſten Farben, zum Theil höchſt zart in der Harmonie, andere wieder mit breiten Gold-

papierfäden durchfchoffen, von brillanteftem Effect. Neben Porzellan und Geweben ftehen wohl die Metallarbeiten am höchften. Die chinefifchen Bronzen, zum grofsen Theil dem Gottesdienft gewidmet und daher meift von den barockeften Formen, können fich mit ihren Vorgängern nicht meffen, aber im zierlichften Schmucke aus Goldfiligran, der auffallend frei von barocker Zeichnung ift, bringen fie noch heute die feinften Arbeiten, wahre Mufeumsftücke, zu Stande. Dagegen find die japanifchen, mit Silber taufchirten Bronzearbeiten, die allerdings in den Formen auch nicht ohne ihren Zopf find, von erftaunlicher Gefchicklichkeit und Vollendung. Ihnen ftellt fich das japanifche Goldlack, das in allen

Leuchter aus dem egyptifchen Zimmer von A. Fix in Wien.

Imitationen auch nicht annähernd erreicht wird, würdig zur Seite, während die entfprechenden chinefifchen Arbeiten an Gefchmack und Technik fich bei weitem geringer zeigten. Ebenfo find die chinefifchen Emails gefunken und haben nicht einmal die alte Technik des Zellenfchmelzes bewahrt, fondern ftatt deffen die unfolideſte Art des gemalten Emails auf dünnem Kupferblech angenommen. Die Japaner üben noch das cloifonnirte Email und zwar mit grofser Feinheit der Technik, aber an coloriftifchem Reiz ftehen diefe Arbeiten weit hinter ihren chinefifchen Vorgängern aus dem Mittelalter oder dem fechzehnten und fiebzehnten Jahrhundert zurück.

So war die Kunft d'efer Länder Oftafiens längft im Rückgang begriffen. Das Schlimmfte aber ift, dass heute ihre europäifche Frage an fie herantritt. Japan fetzt fich mit allen Kräften auf europäifchen Fuss und ftrebt, fich modern zu civili-

ſiren. Schon iſt es in das Harmonie-Concert der modernen Culturſtaaten aufgenommen, ſeine Geſandten reſidiren an den Höfen, geben diplomatiſche Diners und halten speeches trotz Beust und Gladstone. Wir haben die kleinen Männer in buntgeſtickter Tracht, die Säbel auf dem Bauche, kommen und ſich in Salonherrn mit Frack und Cylinder verwandeln ſehen. Und nun haben ſie geſammelt, was die europäiſche Civiliſation und die europäiſche Induſtrie ſchafft, und haben es als Muſter in die Heimat geſendet. Wir bezweifeln nicht, daſs die klugen Männer mit den kleinen, ſtillen, liſtigen Augen recht daran thun, zum Heile ihres Volkes und ihres Landes, aber wir, die Freunde jeder guten, geſchickten und vor allem originellen Kunſtarbeit, wir werden viel Vergnügen einbüſsen und werden ein andermal ſtatt der reizvollen, eigenthümlichen, wenn auch bizarren Gegenſtände barbariſche Copien unſerer eigenen Werke zu ſehen bekommen. Kaum wird eine andere europäiſche Weltausſtellung — möge ſie zögernden Fuſses kommen! — uns dieſe Länder und wohl den ganzen Orient wieder in voller Originalität vor Augen führen.

Jacob Falke.

Vaſe von Villeroy & Boch in Mettlach.

Vaſen von Villeroy & Boch in Mettlach.

Die Frauenarbeit.

Es fällt nicht leicht, das vielgeſtaltige, unbeſtimmbare Gefüge, das die Frauen ſeit Menſchengedenken mit Nadel und Faden, mit Spinnrocken und Webſtuhl, und mit ſo vielem anderen oft abſonderlichen Werkzeuge zu ſchaffen haben und zu erfinden verſtehen, mit klügelndem Sinne zu beleuchten, zu erklären, ihm Zweck und Beſtimmung abzufragen, und das Unfaſsbare in Reih und Glied zu ſtellen, um es vergleichender Betrachtung zu unterziehen. Und doch muſs auch die Frauenarbeit, das regellos erfundene, undefinirbare Gebilde, die kühle Kritik über ſich ergehen laſſen, da es ſich nun einmal hinausgewagt hat in die Schranken, in welchen Tauſende der Werke des ewig raſtlos erfindenden Menſchengeiſtes, gleich ihm, vor dem Urtheile der Mitwelt fallen oder beſtehen.

Solche Kritik ſcheint um ſo mehr am Platze, als ſich die Aufmerkſamkeit der Betheiligten ſeit neuerer Zeit der Frauenarbeit als Induſtriezweig immer mehr zuzuwenden beginnt, und als da und dort ihre Technik in Produkten der Induſtrie und des Gewerbes zu bedeutender Geltung gelangt. Die Erfindungen, die Umgeſtaltungen auf dem weiten Gebiete der Frauenarbeit hören hierdurch auf, bedeutungslos zu ſein, und die Richtigkeit der Arbeit, ihr Schönheitsgrad, ihre Zweckmäſsigkeit ſind Lebensfragen für die Arbeit ſelbſt und nicht ſelten für ihre Verfertigerin geworden. Es gibt Arbeiten von hohem Kunſtwerth und andere, die eines ſolchen gänzlich baar ſind, es gibt lohnende Arbeiten und nicht lohnende, es gibt ſolche, die, auf das Haus beſchränkt, das Spielzeug des einzelnen Individuums bleiben, und ſolche, die das Gemeingut von Tauſenden von Men-

Muſter aus der Bobbinet- und Spitzenfabrik von Faber & Damboeck in Wien.

ſchen werden, den Wohlſtand ganzer Familien, ganzer Landſtriche bedingen, und ſomit von hoher nationalökonomiſcher Bedeutung ſind. Viele dieſer Arbeiten kennen wir, die ſich als der Segen ganzer Völkerſchaften gezeigt; wieviele ſich bei richtiger Verwendung, bei Verbeſſerung in Technik und Material in gleicher Weiſe dienſtbar machen lieſsen, iſt heute wohl noch nicht zu beſtimmen; daſs deren Zahl groſs iſt, iſt gewiſs.

Die Ausſtellung hat reichlich Gelegenheit geboten, vergleichende Studien über den Werth und Unwerth der Frauenarbeit zu machen, ſie hat uns die Fort-

Muſter aus der Bobbinet- und Spitzenfabrik von Faber & Damboeck in Wien.

ſchritte in einzelnen Zweigen gezeigt, ſie hat die Irrthümer in Form, Farbe und Material nachgewieſen, ſie hat die Arbeiten des Orients und des Occidents, der Stadt und des Landes, der Schule und des Hauſes nahe aneinander geſtellt, ſie hat alte Technik und neue gebracht, ſie hat den Erfindungen des Luxus und der Mode, ſie hat der Dürftigkeit und Armuth Rechnung getragen, ſie hat die Entſtehungsgeſchichte mancher Technik, ihren Werth, ihre Verwendbarkeit, ihren Verbreitungsbezirk gezeigt und uns manche Erſcheinung erklärt, der wir bisher keinen Grund abzufragen wuſsten.

Die verſchiedenen Länder hatten der Frauenarbeit ſehr verſchiedenen Raum in ihren Ausſtellungen zugewieſen. Einzelne, wie Oeſterreich, Schweden, haben ihr eigene Gebäude gewidmet, andere haben ſie mitten unter anderen Produkten des Landes, zerſtreut und vereinſamt gebracht, viele haben ſie als glänzenden Schmuck verwendet, und manche haben ſie nur hie und da, im Dienſte anderweitiger Induſtrie des Landes, auf Kleidern, auf Einrichtungsgegenſtänden und ähnlichen Dingen ausgeſtellt, wo ſie je nach Werth und Unwerth eine hervorragende oder eine dürftige Rolle spielte.

Unter den Ländern, welche der Frauenarbeit den geringſten Platz einräumten, iſt vor allem Nordamerika zu nennen, wo ſich von Frauenhand nichts vorfand als ein reizender Strauſs von Blumen, aus Wachs geformt, von Dornroſen, Lilien, wilden Weinranken und dergleichen, von naturgetreuen, in Form

Lampadaire, von Suſſe frères in Paris.

und Farbe tadelloſen Blüthen und Blättern, die nur in der Zuſammenſtellung leider verfehlt waren, und ein Bouquet von natürlichen Blumen, denen der Farbſtoff auf chemiſchem Wege genommen war, ſo daſs die Pflanzenfaſer wie ein feines Spitzengewebe erſchien, eine Art Mumificirung, die von Frauenhand ausgeführt, vielleicht von Frauenkopf ersonnen, einen doppelt traurigen Effect abgab.

Reizender als mit dieſem letztgenannten Produkte zeigte ſich die Frauenarbeit in Südamerika, wo ſie zwar auch gering vertreten war, dafür aber einige köſtliche Specialitäten brachte. Für's Erſte waren da die Fächer aus Federn, von den Fräulein Natté aus Rio Janeiro ausgeſtellt. Nach der Ausſage dieſer Damen haben ſie vor zwölf Jahren die glänzende Erfindung gemacht, Fächer aus gebogenen Federn zuſammenzuſtellen, ſie mit Blumen aus gleichem Materiale, mit kleinen Vögeln, blitzenden Kolibris in allen Farben, mit Käfern in metalliſch leuchtenden Flügeldecken zu ſchmücken und damit einen in ſeiner reizenden Ausführung ganz neuen Handelsartikel zu ſchaffen. In dem Atelier der Damen Natté ſind nur Frauen beſchäftigt, welche die äuſserſt geſchmackvolle Arbeit üben, die Zuſammenſtellung der Fächer in ihren einzelnen Beſtandtheilen anordnen, ſowie die Federblumen, von denen prachtvolle, glühende Zweige vorlagen, und den Damenſchmuck aus Käferflügeln, in feinen Golddrath gefaſst, zeichnen, und bis auf wenige Handgriffe vollenden. Ein ganzer Schrank war mit den reizenden Objekten gefüllt, mit braungrünen, goldig leuchtenden Blüthenranken, mit Fächern in allen Farben, vom ſchneeigen Weiſs bis zum glühenden, purpurnen Roth. In jedem Fächer, deſſen rund geſtellte Federn ihre Spitzen ſanft nach innen bogen, ſaſs ein Vöglein mitten in dem weichen Flaum und lugte hervor, oder zitterte ein Blüthenſträuſschen, das ſich ſtets durch dunklere Farbe von dem Rahmen abhob. Es iſt hier beſonders zu betonen, daſs alle die Federn ungekünſtelt, ohne fremde Farbe, ohne Zuthat verwendet waren, und daſs die volle Schönheit

Viſitenkartenſchale, nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von A. Klein in Wien.

der Arbeit in dem feinfühlenden Geſchmacke lag, der das von der Natur ſo reich gebotene Material in tadelloſer Weiſe zu wählen und zuſammenzufügen verſteht. — Weniger glücklich erfunden präſentirten ſich unter den Blumenzweigen, dem blitzenden Käfervolk, den blauen glänzenden Faltern, die nebſt den Fächern den Schrank füllten, einige tropiſche Landschaften, Palmen, Büſche und dergleichen, aus Federn gemacht, eine kleinliche Verirrung des Geſchmackes, welche zum Glücke nur in wenigen verſchwindenden Producten vorhanden war.

Abſeits von dieſer Ausſtellung war eine andere Specialität der Frauenarbeit zu finden, eine Spitzenarbeit, welche Ruffino d'Almeida aus Baja eingeſandt. Es waren das Taſchentücher aus Batiſt, in welche durch das Ausziehen der Stofffäden und durch das Vernähen derſelben, breite, durchſichtige Bordüren gefügt waren. Dieſe Arbeit, welche in Braſilien von den Damen und den Negerinnen in auſserordentlich kunſtfertiger Weiſe geübt wird, iſt in allen Hausinduſtriearbeiten der europäiſchen Frauen, in den Leinengewändern der Orientalinnen, überall wo mühſame Technik geübt wird, als Randverzierung zu finden. Nur anderes Material wird in allen anderen Ländern zu dem durchſichtigen Saume verwendet, und in ſo zarter, fragiler Art hatte ihn, auſser Braſilien, nur noch ein Land, nämlich Indien, gebracht. Es iſt zu beklagen, daſs bei der groſsen Mühe, mit welcher ſolche Arbeit geſchaffen wird, die Zeichnung der Bordüren hier faſt

durchwegs häfsliche, naturaliftifche Blumengewinde und ähnliche Darftellungen brachte, welche den gefammten Effect verdarben. — Einige Goldftickereien, das brafilianifche Banner, von dem Haufe der Findlinge zu Fernambuco ausgeftellt, und mehrere Erfindungen und Arbeiten von Dilettantinnen waren theils unfchön, theils unbedeutend, und zogen wenig Beachtung auf fich. — Sehr zu bedauern ift, dafs Amerika nichts von den weiblichen Hausinduftriearbeiten feiner wilden und halbwilden Volksftämme brachte; es hätten diefe Dinge gewifs ein intereffantes Material zu vergleichenden Studien gegeben, wie es aus Afien und Afrika zur Ausftellung gelangt war, wo es ficher zu den fchwungvollften, reizendften Erfcheinungen gehörte, welche in den glänzenden Hallen des Induftriepalaftes das Auge des Befchauers feffelten.

England hatte ebenfo wie Amerika nur eine unbedeutende Zahl von Frauenarbeiten ausgeftellt. Als vielgeprieſenes Ausftellungsobject erfchienen die Irländer Spitzen, von denen eine reiche Collection von George Smith ausgeftellt und von einer Gefellfchaft zur Unterftützung der hilfsbedürftigen Landbevölkerung gefammelt und eingefandt war. Diefe Spitzen, welche von ganz jungen Mädchen zum Verkaufe gearbeitet werden, erfchienen in reizenden Zeichnungen und von vortrefflicher Technik, namentlich waren ornamentale Bordüren von tadellofer Erfindung unter den Hunderten von Deffins, die da vorlagen.

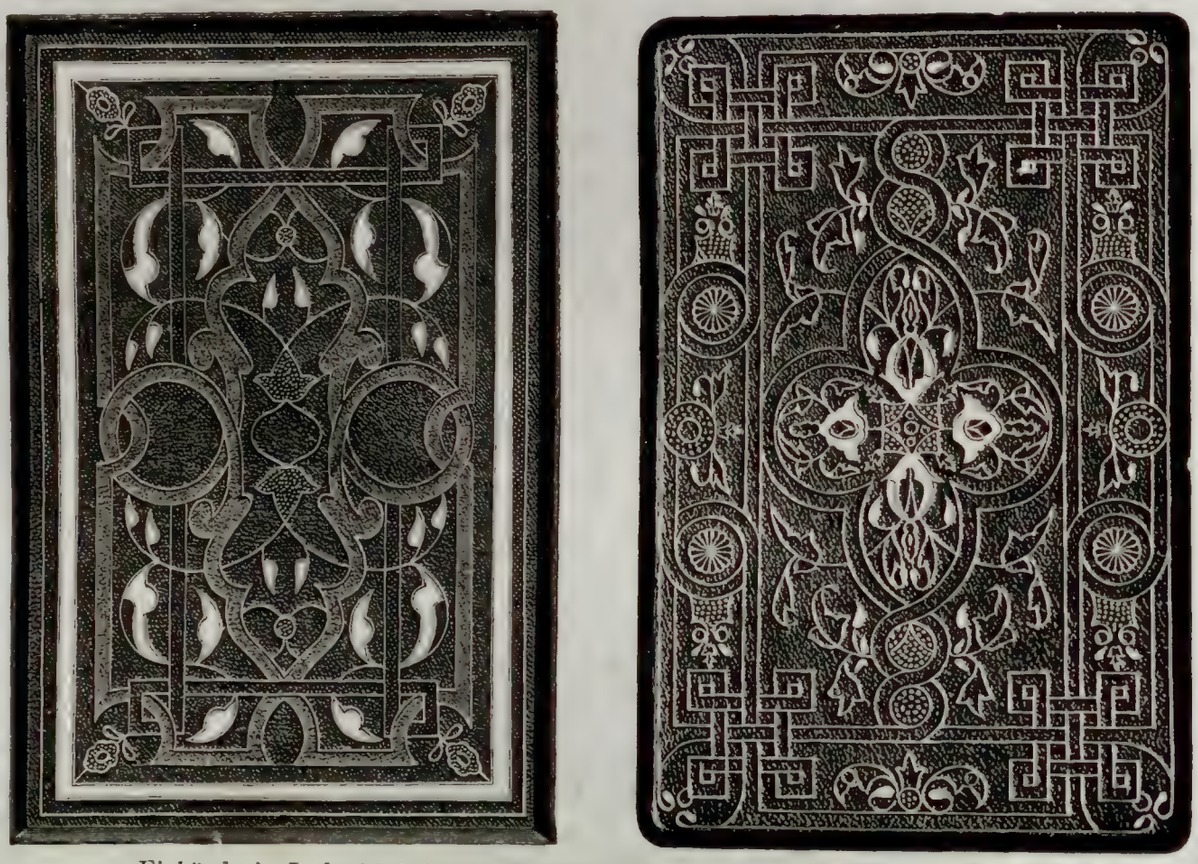
Nebft diefen Spitzen hatte England nur einige Kunftftickereien und eine Tambourarbeit gebracht. Unter den erfteren präfentirte fich in höchft auffallender und grotesker Weife ein Wandfchirm, von Lady Carrington gearbeitet, welcher auf weifsseidenem Untergrunde ein Ornament in bunter, lofer Häkelarbeit zeigte, welche letztere mit Seidenborden eingefafst, und hie und da durch Stickerei ergänzt war. Die Idee war nicht unglücklich gefafst; es liefse fich mit folcher Technik ganz Reizendes zufammenfügen; leider war hier die Zeichnung eben nicht von eminenter Schönheit, und die Ausführung, namentlich in den Contouren, nicht präcis genug, um den Eindruck, welchen die Arbeit machte, nicht in ungünftiger Weife zu beeinträchtigen. Weit tadellofer in der Ausführung, weit zweckmäfsiger zeigte fich die vorerwähnte Tambourarbeit, welche auf einem fchweren, fchafwollenen Möbelftoffe als bunte Guirlande in Streifen niederlief. Die Arbeit war ebenfalls in Wolle durchgeführt und fah durch glückliche Farbenwahl, durch Einfachheit des Deffins elegant und anmuthig aus und wies in glänzender Weife nach, wie günftig fich die einfache Technik des Kettenftiches zu folchem decorativen Zwecke verwenden läfst.

In gleicher Weife hatte Spanien diefelbe Arbeit auf Portièren als Schmuck gebracht. Es waren das Vorhänge von fchwerem bunten Schafwollgewebe, mit dicken Klöppelfranfen, in den hellen Farben des Südens prangend, Bordüre an Bordüre gereiht, in welchen reizende Arabesken erfchienen; zwifchen diefen gewebten Bordüren war hie und da ein matter Streifen deffinlos geblieben, und hier war dann mit groben Tambourftichen in dicker Wolle eine Reihe von ftiliftifchen Ornamenten, von Blüthen, Vögeln und anderem Zierath angebracht, der durch Zeichnung, Farbenwahl und Technik einen glänzenden Effect erzielte. Der fo verwendete Schmuck fprang, mitten in den glühenden Farben des Stoffes, nicht in's Auge, fondern brachte im Gegentheile Ruhe in das bunte Gewimmel,

Stickereien eines Sessels, entworfen von Lieb, ausgeführt von Giani in Wien.

er liefs ſich finden und entdecken, und feſſelte dann durch die Eleganz, welche er der ganzen Decoration verlieh.

Zwiſchen dieſen Portièren hindurch führte der Weg zu der Menge der Ausſtellungsobjecte, welche Spanien gebracht hatte, und unter denen hie und da, mitten unter den Werken der Männer, oft in abſonderlicher Zuſammenſtellung die verſchiedenartigen Arbeiten von Frauenhand zu finden waren. Darunter zeigte ſich wohl wenig hervorragend Gutes, wenig, das die Aufmerkſamkeit dauernd zu feſſeln vermochte. — „A Santa Cecilia, erſtes Etabliſſement Spaniens



Einbände in Leder-Moſaik und Handvergoldung von Wunder & Kölbl in Wien.

für alle Arten von Stickereien in Seide und Wolle“ war über einem Schranke zu leſen, der eine bunte Reihe von geſtickten Bildern, Zeichen- und Lithographie-Imitationen, Gobelinſtickereien, Perlſticharbeiten und dergleichen enthielt. In der Technik war da meiſt nur Tadelloſes zu ſehen. Zweck und Ziel der Arbeiten waren faſt durchſchnittlich verfehlt, wie dieſs bei Imitationen von Kunſtwerken in Farbe und Blei, bei mit Perlſtich geſtickten Geſichtern, und ähnlichen Verirrungen des Geſchmackes nicht anders möglich iſt, von einem Schwerſteine nicht zu reden, den eine plaſtiſche Landſchaft aus Schafwolle und Seide zierte, von anderem altem Spielzeug, wie es die Frauen in kindiſch verwendeter Muſsezeit in allen europäiſchen Ländern zu unbekanntem Zwecke ſchaffen, und das hier mitten unter den Arbeiten mühevoller Technik prangte. Die Zeichnung dieſer letzteren war meiſt gut, die Durchführung präcis, und beide hätten, in anderer Weiſe verwendet, unfehlbar Glück gemacht. Es iſt das überhaupt eine betrübende Thatſache, welche auf der Ausſtellung aller europäiſchen Länder mehr

oder weniger auffallend zu Tage trat, daſs die Frauen, mit einer ganz merkwürdigen Kunſtfertigkeit in ihrem Fache ausgerüſtet, über Zweck und Anwendbarkeit derſelben vollkommen im Unklaren ſind. Was ſich mit dem glänzenden Materiale, mit hervorragend künſtleriſcher oder geſchmeidiger Technik erzielen läſst, haben einzelne dieſer Frauen in eminenter Weiſe gezeigt; wie ſich dieſes Material und eben dieſe Technik zu Abſcheulichkeiten zuſammenfügen laſſen, haben wir nur aus den Arbeiten des Abendlandes, nie in denen des Morgenlandes geſehen.

Eine Arbeit, deren Material von vornherein zu verdammen iſt, und die ſich ebenfalls nur in Europa finden läſst, iſt die Stickerei mit Menſchenhaaren, die kläglichſte Verirrung, der ſich die Frauenarbeit ſchuldig gemacht. Sie war auch in Spanien vertreten, wo Marie C. Sievert de Boto eine kleine Sammlung dieſer mühſeligen, geſchmackloſen Experimente ausgeſtellt hatte.

Von Weiſsſtickereien war nur eine vorhanden, ein Taſchentuch mit reicher Bordüre, gut gearbeitet, aber gänzlich verfehlt in der Zeichnung und durch die Maſſe der Stickerei, welche auf dem feinen Gewebe laſtete. In ſolcher Arbeit, die zu der mühevollſten Technik gehört, welche die Hand der Frau mit Nadel und Faden übt, ſind überhaupt äuſserſt ſelten gute zweckmäſsige Zeichnungen zu finden. Die Ausſtellung hat uns, in allen Ländern, aus welchen die Weiſsſtickerei vertreten war, Objecte von kindiſcher oder von unpaſſender Erfindung, auf dem durchſichtigen Stoffe ausgeführt gezeigt; ſelten, daſs die Arbeit einen ruhigen, gewinnenden

Pradier's Phryne, Bronze von Suſſe frères in Paris.

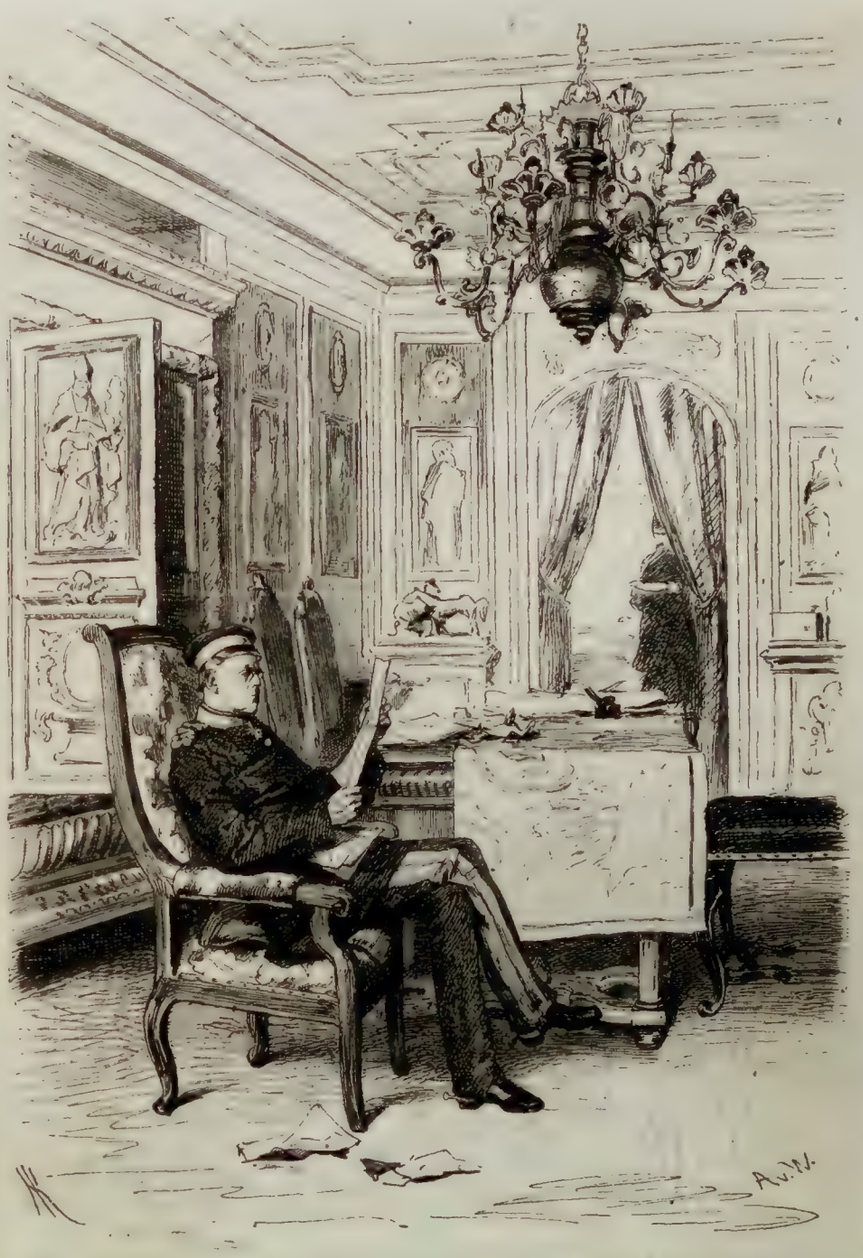
Effect hervorbrachte, und den Zweck, den feinen Untergrund ſeiner Structur entſprechend zu ſchmücken und nicht blos aufdringlich oder nichtsſagend zu erſcheinen, erfüllte.

An einer der Säulen in der Halle, welche die Ausſtellung Spaniens enthielt, ſtand eine Coſtümfigur, die Frau des Landes, in leider ſehr moderniſirter Tracht, der keine Eigenthümlichkeit, kein nationaler Charakter, auſser dem ſchweren Metallſchmucke am Halſe und in den Ohren, abzuſehen war. Nur das weiſse Spitzentuch, das um die Schultern geſchlungen lag, erinnerte an die vielgerühmte, vielbeſungene Mantille, und dieſes Kleidungsſtück trug auch eine Arbeit halbvergeſſener Technik an ſich, die durch Tüll gezogenen Fäden, welche wir noch hie und da in den Schleiern finden, welche unſere Groſsmütter trugen. Derzeit iſt dieſe Arbeit faſt gänzlich aus Europa verſchwunden und hat ſich auf der Ausſtellung, auſser in Spanien, nur in einigen reizenden Muſtern, die Egypten brachte, vorgefunden. Draufsen im Parke hatte ſich Spanien ein kleines, einſtöckiges Haus erbaut, in deſſen Räumen es neben manchem alten Geräthe wunderbarer Art, neben Waffen, Bildern, Kirchenparamenten, neben Rüſtungen, mit köſtlichen Zeichnungen bedeckt, neben Glasmalereien, alten Urkunden und Büchern, auch das bunte Ding, die Frauenarbeit, mit einem Plätzchen bedacht hatte. Es waren da mehrere Schulen ausgeſtellt, darunter das Taubſtummen- und Blindeninſtitut zu Madrid, welches einige ſehr hübſche Leinwebereien, grobe Näharbeiten, Weiſsſtickereien und bunte Tambourarbeiten brachte, welche letztere auf der Wäſche, namentlich auf Hemden Verwendung fanden, und dadurch an die Arbeiten der ſlaviſchen Hausinduſtrie gemahnten. Traurig ſahen neben dieſen einfachen Dingen die Luxusexperimente in Farbe, mit Seide, Wolle, Chenille, Atlas und Blumen aus, Reliefarbeiten, Kiſſen mit dicken rothen Wollblumen, und ſonſtige häſsliche Erfindungen, neben denen eine in Zeichnung und Ausführung unedle Goldſtickerei prangte.

Beſſer ſahen ſich die Arbeiten des Lehrerinnenſeminars zu Madrid an, worunter jedoch leider auch die Lithographie-Imitationen und die grellfarbigen Buntſtickereien zu beklagen waren, in welchen hie und da die Matadore des Regenbogens einen unentſcheidbaren Streit um den Vorrang führten.

Verſöhnlich, ernſt, gewinnend trat uns dagegen eine alte, herrliche Kunſtſtickerei entgegen, die über einer der Thüren des Hauſes hing, ein Kirchenparament in Gold und Seide in längſtverblichener Pracht, von der noch hie und da der glitzernde Faden erzählte, der in architektoniſcher Zeichnung die Figuren umrahmte, die eine über der anderen den Rand des ſchweren Gewandes zierten.

Portugal hatte auſser einer Collection ziemlich gewöhnlicher Klöppelspitzen, die ein ganz beſcheidenes Plätzchen einnahmen, keine Arbeit von Frauenhand ausgeſtellt. Ein Schrank, der theils mit Kinderſpielzeug, mit alterthümlichem, unförmlichem Holzgerümpel naiver Art, theils mit Thonfigürchen, Typen aus dem portugieſiſchen Volke, gefüllt war, zeigte uns die Frauen in nationaler Tracht, mit dem breitkrämpigen, runden Filzhute, dem weiſsen, ſchleierartigen Tuche, das über den Rand des Hutes niederfällt, mit dem bunten Mieder, dem weiſsen Oberhemde, dem kleinen Tüchlein, um die Schultern geſchlagen, und dem dunklen, faltigen Rocke, der bis an die Knöchel reicht. Die Figürchen, welche die



Moltke in ſeinem Arbeitszimmer zu Verſailles, von A. v. Werner.*)

Frau auf dem Weg zum Markte, mit dem weiten runden Korbe am Arme oder auf dem Kopfe darſtellen oder mit dem reizenden Kruge antiker Form, oder mit anderem, hübſchen Geräthe, dieſe Figürchen geben uns zwar einen netten Einblick in volksthümliches Leben, aber ſie zeigen uns nichts von der Arbeit, welche an dem Coſtüm der Frau von ihrer Hand herrühren mag, nichts von Technik und Material, nichts von den eigenthümlichen Erſcheinungen, welche die weibliche Hausinduſtrie jedes Landes, ſomit auch gewiſs die Portugals aufzuweiſen hat.

In dem kleinen, portugieſiſchen Schulhauſe, welches manche höchſt empfehlenswerthe Einrichtung und eine intereſſante Sammlung von Lehrmitteln enthielt, hatten zwölf weibliche Schulen, darunter acht Vereins- und zwei Kloſter-

*) Mit Erlaubniſs des Verlegers aus Fechner's Deutſch-franzöſiſchem Krieg (Grote'ſche Buchhandlung in Berlin) abgedruckt.

Iphigenia von A. Feuerbach.

ſchulen ausgeſtellt. Die Frauenarbeiten, welche dieſe Unterrichtsanſtalten brachten, waren durchſchnittlich gut; wenig oberflächliches Spielzeug war da zu finden, namentlich hatte die Normalſchule zu Liſſabon gut gearbeitete Lingerien und ſehr hübſche Klöppelſpitzen ausgeſtellt. Die Volksſchule zu St. Engraine brachte neben anderen Arbeiten einen Strauſs von Blumen, aus Seidenfäden und Silberdraht gemacht, eine Decorationsarbeit, welche wir, auſser hier, nur im öſterreichiſchen Pavillon für Frauenarbeiten von der Hand einer Dilettantin ausgeführt fanden, wo wir das reizende, ſchwankende Bouquet jedenfalls mit mehr Freuden begrüſsten, als hier, wo ſolche, entſchiedene Luxusarbeit aus den Räumen der

Perſiſcher Teppich von Haas & Söhne in Wien. Nach einem alten Original im Münchener Nationalmuſeum.

Volksſchule, der erſten Unterrichtsanſtalt des ungeſchulten Kindes, zur Ausſtellung gelangte.

Frankreich hatte wenige Arbeiten weiblicher Schulen exponirt; es waren da ſehr hübſche Klöppelſpitzen, worunter eine mit 400 Klöppeln angefertigt war, eine Arbeit, welche die unter der Leitung der soeurs de la providence ſtehende Arbeitsſchule aus der Stadt Bayeux eingeſandt hatte. Eine bunte Miſchung von Arbeiten, Blumen, Stickereien in Weiſs und in Farben, von Näharbeiten aller Art, von Malereien auf Glas und Porzellan, von Zeichnungen u. ſ. w., hatten die katholiſchen gewerblichen Schulen aus Paris exponirt, deren derzeit 22 beſtehen, und zwar 12 weltliche und 10 Kloſterſchulen, in welchen 1200 Schülerinnen unterrichtet werden. Der Zweck dieſer Schulen iſt, den Mädchen eine allgemeine, wiſſenſchaftliche Bildung zu gewähren und ſie in irgend einem gewerblich techniſchen Fache zu unterweiſen. Zu letzterem Zwecke ſind beſondere Curſe eingerichtet, welche die Handelswiſſenſchaften, das Zeichnen, das Malen auf Email, auf Porzellan und auf verſchiedenerlei, gewebten Stoffen, das Holzſchneiden, das Notenſtechen, das Coloriren, das Gold- und Silberpoliren, die Blumenfabrikation, und alle Arten von Frauenarbeiten begreifen. Leider waren die eingeſandten Arbeitsproben nicht günſtig ausgeſtellt, ſo daſs es ſchwer hielt, ſich ein entſcheidendes Urtheil über ihre Beſchaffenheit zu bilden, da namentlich den Frauenarbeiten und den Blumen die Reiſe und ihre Fährlichkeiten deutlich anzusehen waren.

Viel köſtlicher zeigte ſich die Frauenarbeit in anderen Abtheilungen der franzöſiſchen Ausſtellung, als Beigabe, als Schmuck, als glücklicher Gedanke, der da und dort auf Gegenſtänden anderweitiger Induſtrie, auf Geweben, Einrichtungsſtücken, auf Wohnungsgeräthen, auf Kleidern, und dergleichen zu Tage trat. Die Franzoſen haben beſſer und klarer als die meiſten anderen europäiſchen Völker dargethan, was ſich mit Hülfe der Frauenarbeit erzielen läſst, wie ſie namentlich zu decorativen Zwecken zu verwenden iſt, und haben gezeigt, wie dieſelbe mit voller Wahrung des abendländiſchen Charakters, ohne Benützung der allgewinnenden orientaliſchen Motive und Farbenpracht, durch ſchwunghafte Zeichnung, durch richtige Anwendung, durch glückliche Erfindung in Form und Technik einen eminenten Effect hervorbringen kann.

Zu dem beſten dieſer Art zählten die Fenſterdraperien, die Portièren, die Stores, von denen in den Ausſtellungen der Wohnungseinrichtungen, wie durch Zufall angebracht, und unter den Expoſitionsgegenſtänden einzelner Firmen reizende Dinge zu finden waren. Von Vorhängen hatte die Firma Meunier & Co. eine glänzende Erfindung vorgeführt, Draperien aus locker gewebtem Leinenſtoffe, wie wir ihn an den Oberhemden der Orientalinnen fanden, und an dieſen Stoff ſpannenbreite Bordüren gefügt, die aus breiten und ſchmalen Bändchen mit dem Guipureſtiche zuſammengeſetzt und verbunden, eine ſchwungvolle, in groſsen Zügen entworfene Zeichnung hervorbrachten. In Weiſs und in Drapfarbe waren dieſe Vorhänge gearbeitet, die als Muſter decorativer Frauenarbeit gelten können. Von ebenſo reizendem Effecte ſind die Stores in Tüllapplication, die Vorhänge, welche als Lichtdämpfer, als Schutz gegen Inſecten vor das Fenſter geſpannt werden, und die auf durchſichtigem Untergrunde köſtliche Zeichnungen in dichterem

Stoffe, der mit dem Kettenſtiche durchzogen und eingerahmt iſt, aufweiſen. Da waren Stores in bunter Farbe, mit pompejaniſchen Deſſins, von heiterer, anmuthiger Wirkung, andere Weiſs in Weiſs, und noch andere, in welchen die Zeichnung drapfarbig auf weiſsem Untergrunde erſchien, und in denen ganz naturaliſtiſche Motive durch die Grazie, die Kühnheit der Zeichnung und durch die Eleganz des matten Farbentons eine feſſelnde Wirkung hervorbrachten. Vögel, Blumen, Ranken wimmelten da durcheinander, Schilfgras, Waſſer, ſelbſt einige Wolkencontouren waren flüchtig in den Schleier des Untergrundes gezeichnet, alles ſo leicht, ſo graziös, als wäre es in der Secunde entſtanden, nicht die Spur der laſtenden Hand, die daran geſchaffen, war da in dem Bilde zu ſehen, das auf dem durchſichtigen Untergrunde, wie in Luft und Licht, hinein gezaubert erſchien.

Von anderer Art, aber ebenſo gewinnend durch die Schönheit der Technik, durch Farbenwahl und durch Zeichnung waren die verſchiedenen Portièren, die in Sammt, Seide und Schafwolle die reizendſten Verzierungen brachten. Da waren Deſſins in feinen Seidenbörtchen, in Stickerei und Tambourarbeit auf Atlas ausgeführt, Liſièren und Arabesken in kühlen, ſanften Farben, durch die hier und da ein goldener Faden blitzte; da waren breite, glühendrothe Stoffbordüren an dunkle Vorhänge gefügt, und in dem prunkenden Stoff Figuren in Seide und Sammt ausgeführt, in reicher griechiſcher Formenſchönheit, Amoretten und Genien zwiſchen Blumen- und Fruchtgewinden, Arabesken und Ranken, alles ſo warm, ſo ſtimmend in Farbe und Ausführung, daſs man über dem behaglichen Eindrucke den Prunk und die Pracht der Erſcheinung vergaſs. An anderer Stelle waren in Schafwollſtoffe, in Rips, ſchmale Blumenränder mit farbiger Wolle tambourirt, eine anſpruchsloſe Verzierung, in leicht durchführbarer Technik, und doch ganz einzig im Effect. Die Franſen ſtimmten in Farbe und Licht mit dem Deſſin, der Untergrund war ſo matt, daſs jedes Blättchen darauf zur Bedeutung kam, die Zeichnung war ſo ſchlank, ſo leicht, ſo flüchtig, daſs jedes Blumenköpfchen, jedes Blatt, jeder Halm aufwärts zu ſtreben ſchien, und ſich dadurch, ohne aufdringlich zu ſein, wie eine nothwendige Zier ergab, die da am Rande Platz finden muſste, um dem unſcheinbaren Untergrunde Reiz und Anſehen zu geben. Solcher Schmuck, von Frauenhand ausgeführt, läſst ſich in jedem Gemache in glücklicher Verwendung denken, da er durch einfache Schönheit mit jeder Umgebung ſtimmt.

Schwerer durchführbar als dieſe Decorationsarbeiten, von künſtleriſchem Werthe in Technik und Zuſammenſtellung, zeigten ſich die Stickereien, welche Frankreich auf Kleiderſtoffen und auf Kirchenparamenten ausgeſtellt hat. J. A. Henry aus Lyon hatte darin Unübertreffliches gebracht, in Wahl des Colorits, in ernſter Pracht, in reizenden Motiven; desgleichen hatten Taſsinari und Chatel Stickereien auf braunem Sammt und auf lichtblauer Seide ausgeſtellt, von denen die erſteren durch warme Farbenſchönheit, die letzteren durch ganz unbeſchreibliche Zartheit ausgezeichnet erſchienen. Wunderbar ſchön zeigten ſich mannigfache Stickereien in Seide und Atlas auf Kleiderſtoffen ausgeführt, darunter Blumen von ſchimmernder Schönheit, Blüthenranken, bemooſte Baumzweige, Knospen in ſchwarzem Seidenſtoffe, mit ſilbernen Fäden durchzogen, alles mit

reicher Pracht in den Linien, in der Zeichnung, im Materiale ausgeſtattet. Auf einem weiſsen Atlasſtoffe, der mit Roſenzweigen überſchüttet war, waren unten, am unvollendeten Ende, die Zeichnungen zu ſehen; in wenigen ſchwarzen Strichen lag die Pracht und Schönheit angedeutet, die weiter oben Blume um Blume in üppiger Fülle zeigte. Dieſe Arbeiten waren alle mit ganz merkwürdigem Talente angelegt und ausgeführt, kein Zuviel und kein Zuwenig war da zu ent-

Poſtamentofen, bunt in Farbe eingebrannt, von Bernhard Erndt in Wien.

Ofen, von Bernhard Erndt in Wien, in drei Farben, Grund dunkelbraun, Ornamente gelb und grün.

decken, und jede einzelne Blüthe, jede einzelne Ranke lag wie nach einem unverbrüchlichen Geſetze an ihrem Platze.

Von Dilettantenarbeiten haben wir in Frankreich nur eine einzige entdeckt, eine Chenilleſtickerei, welche ſich „broderie au passé“ betitelte, und die an manche Arbeit gemahnte, die wir wirklich vor längſtvergangener Zeit gearbeitet geſehen, und von der wir Einzelnes, ganz Vortreffliches, namentlich in der däniſchen Ausſtellung wiederfinden werden. Die vorliegende Stickerei ſtellte einen Kakadu zwiſchen langſchaftigen Blättern ſitzend dar, und war von Madame Marie Bigot

ſehr gut ausgeführt. Weniger glücklich als alle die vorgenannten Arbeiten präſentirten ſich einzelne Erfindungen, von Frauenhand geſchaffen und von kleinen Firmen ausgeſtellt, darunter ein Polſter aus Federn, ein abſcheuliches, blaues Ding, und manches Geräthe und mancher Beſtandtheil der Kindertoilette,

Eiſerne Tiſchplatte von E. G. Zimmermann in Hanau.

jenes Zweiges, in welchem die weibliche Phantaſie die merkwürdigſten Abnormitäten ſchafft. Geſtickte Kleidchen von unbeſtimmbarer Form, Schuhe mit einer Laſt von Schmuck aller Art und aller Qualität darauf, und ähnliche, kindiſche Dinge.

Glänzend zeigte ſich Frankreich in zwei Arbeiten von Frauenhand, die als allbekannte Induſtriezweige in den europäiſchen Ländern ihren Weg auf den Weltmarkt hinaus gefunden haben, und wegen der Art der Production, der fabrikmäſsigen Erzeugung, wohl nur andeutungsweiſe ihren Platz in dieſem Be-

richte finden dürfen. Es ſind dieſs die Blumen und Spitzen, die in wunderherrlicher, klarer Schönheit auf der franzöſiſchen Ausſtellung erſchienen. Anmuthig in Zeichnung und Material, von gewinnender Pracht waren die ſchleierartigen Gewebe, die da als Kleider, als Toiletteſchmuck, als Ränder und Kanten ausgeſtellt waren; aber noch überraſchender, noch glänzender in ihrer Art zeigte ſich die Fülle von Blumen, die ſo ausſahen, als wären ſie alle von derſelben, unfehlbaren Künſtlerhand geſchaffen. Es war da ein groſser Schrank, der eine ganze Blumenwelt, ihr Entſtehen, ihr Erblühen, ihr Welken und Vergehen faſste, mit einer Naturwahrheit, mit einer Grazie dargeſtellt, wie ſie nur das Künſtlerauge dem Leben abzulauſchen vermag. Die Franzöſinnen haben ein ganz wunderbares Geſchick in der Wahl des verſchiedenartigen Materials, aus dem ſie ihre Blumen bilden; der Stoff, aus dem ſie jede einzelne Blume geſtalten, ſcheint nur für dieſe geſchaffen, und dadurch gewinnt ſo eine kunſtvoll erzeugte Blumengemeinde den Anſtrich originaler Wahrheit. Schwere Roſen, Tropenpflanzen, Waldblüthen, Mooskröpfchen, matte Frühlingsblümchen mit den ſchwanken Stielen, das bunte Gelichter auf Feld und Wieſe, mit den ſteilrechten, kecken Köpfchen, das alles lag und ſtand, und blühte und prangte, und ſtarb da zwiſchen Moos, Fels, Gras und Baumſtämmen, wie wir es ſeit Menſchengedenken draufsen über der duftigen Erde blühen, prangen und ſterben ſehen.

Viel trug, nicht zu dem Werthe, wohl aber zu der reizenden Erſcheinung aller der Arbeiten, die wir hier beſprochen haben, das glückliche Arrangement bei, das auſser in der Ausſtellung der Schularbeiten, ſich überall in der franzöſiſchen Abtheilung geltend machte. Da war in der Anordnung der Blumen, der Spitzen, der ſeidenen, ſchimmernden Stoffe nichts Dürftiges, nichts Klügelndes, das war wie mit vollen Händen gegeben, und hatte dadurch den berückenden Reiz überſtrömender Schönheit an ſich.

Belgien hatte eine reiche Ausſtellung von der weltberühmten Frauenarbeit des Landes, den herrlichen Spitzen gebracht, worunter viele von märchenhafter Schönheit waren. Die „Compagnie des Indes“ hatte prachtvolle Gewebe dieſer Art ausgeſtellt, Spitzen und Toiletten, die wie mit Blüthen überſchüttet erſchienen, feine Kanten in reizender Zeichnung, vieles davon ganz mit der Hand geklöppelt, manches mit Hülfe der Maſchine gearbeitet, Blumen, Schmetterlinge, Arabesken mit der Nadel genäht, alles von wunderbarer Feinheit, tadellos gefügt. Wie viele Frauenhände in Belgien mit dieſer echten, mühvollen Frauenarbeit beſchäftigt ſein mögen, läſst ſich annäherungsweiſe ſchlieſsen, wenn man bedenkt, daſs manche Firma, wie die von Buchholtz & Comp., 3000 Arbeiterinnen und darüber zählt.

Nebſt dieſen herrlichen Spitzen hatte Belgien nur Blumen gewöhnlicher Art, und die Arbeiten von Schulen gebracht. Die Ausſtellung der Elementarſchulen Belgiens, welche ein unſcheinbares, dürftiges Plätzchen einnahm, zeigte von weiblichen Handarbeiten wenig Bemerkenswerthes, bis auf hübſche Strohgeflechte und gute Knüpfarbeiten, die von Kinderhand geübt, in der erſten Schule neben den anderen Arbeiten ganz am richtigen Platze ſind und weitere Verbreitung verdienten. Arbeiten vorzüglicher Art hatte das „Atelier de charité“ zu Belem gebracht. In dieſe, auf dem Schloſſe Belem in Oſtflandern befindliche Schule

werden junge Waiſen, arme Mädchen aus dem Orte ſelbſt und der Umgegend aufgenommen, und in allen weiblichen Handarbeiten, namentlich aber im Weiſsſticken unterrichtet. Proben der Leiſtungsfähigkeit der Schule lagen vor, meiſt ausgezeichnete Arbeiten, namentlich in der Technik tadellos, wenn auch hie und da Zweck und Ziel der Arbeit nicht ganz praktiſch feſtgehalten waren. Die Schule iſt ein Privatunternehmen, welches unter der Leitung Frau von Kerchove's ſteht und ſich der beſten Erfolge erfreuen ſoll.

In Holland ging die Frauenarbeit leer aus; da war nichts von dem bunten Zeug zu ſehen, auſser in einigen Kleinigkeiten, welche der im Haag beſtehende Frauenverein „Arbeit adelt" eingeſandt hatte, und die in hübſchen Spitzenarbeiten, Frivolitätkrägelchen, künſtlichen, grob gearbeiteten Blumen, und einer Collection von winzigen Figuren, von Puppen in den verſchiedenen Trachten des Landes, beſtand. Dieſe Arbeiten, die Kleider mit allem Schmucke und Zierath darauf, wie ihn die weibliche Hausinduſtrie Hollands ſchafft, waren in den Schulen des Vereines von Kindern angefertigt, welche dort nebſt einigen Arbeiten, die ihnen zum Erwerbe dienen können, alle die Beſchäftigungen und die Kunſtfertigkeiten üben lernen, welche ihnen im täglichen Leben von Nutzen ſind. Der Verein beſteht ſeit 10—12 Jahren und hat zahlreiche Zweigvereine gegründet, welche in allen gröſseren Städten des Landes Schulen zum Unterrichte armer Kinder erhalten.

Einen kleinen Erſatz für den Abgang von modernen Frauenarbeiten hatte uns Holland in einzelnen Objecten der reizenden Ausſtellung vorgeführt, welche die Producte ſeiner Colonien begriff. Zwiſchen Thee, Kaffee, Holzſchnitzereien, Thierfellen, buntem Zierath aller Art, Waffen, Geſchmeiden, Hausgeräthen und anderen Dingen lugte bald da, bald dort ein blitzender Faden, auf ſchillernder Seide ein Blümchen, ein kunſtvoll durchbrochenes, feines Gewebe hervor, das uns die Spur der Frauenhand erkennen lieſs. Borneo und Java hatten Blumen aus Federn gebracht, darunter manche reizend und gut, manche nur halb geglückt. Borneo hatte, auſser dieſen Blüthchen, Gold- und Silberſtickereien gezeigt, auf Sandalenriemen, auf Schuhen in Leder und Sammt. Meiſt waren es Thiere, die da prangten, ein Hahn mit zwei Köpfen, Schmetterlinge, auch ſtiliſirte Blumen in rothem oder goldenem Felde. Es iſt überhaupt in's Auge fallend, welcher Gunſt ſich bei allen halbciviliſirten Völkern die rothe Farbe erfreut; ſie kommt im Range nach dem Golde, und wo der leuchtende Faden fehlt, da muſs etwas von dem feurigen Roth durchglühen.

Vom indiſchen Feſtlande waren Flachſtickereien in Wolle von ziemlich häſslicher Ausführung zur Ausſtellung gelangt, ganz anders als ſolche Arbeit von dem Indien, das ſeine herrlichen Schätze unter der Aegide Englands zur Ausſtellung gebracht hatte, uns gewieſen ward. Klein und unbedeutend waren einige Blumen, Perl- und Goldſtickereien auf Pantoffeln, merkwürdig und ſchön dagegen war die Bordüre eines Taſchentuches, dieſelbe Arbeit in Batiſt, welche wir in Braſilien geſehen, nur daſs hier die Zeichnung viel reiner und von ſtilgerechter Schönheit war.

Hinter einem hohen Portale, das in einer vielfarbigen Draperie, in Sammt und Gold und Seide die Wappenſchilder aller Kantone zeigte, hatte die Schweiz

Album in Leder-Mofaik, Zeichnung von F. Wunder, Ausführung von Wunder & Kölbl.

ihr Lager aufgefchlagen. Weifs in Weifs fah dem Befucher, der vom Induftriepalafte aus diefen Ausftellungsraum betrat, die Frauenarbeit des Landes von allen Wänden, allen Tifchen, allen Schränken entgegen, und zeigte durch den Reichthum, mit welchem fie hier vertreten war, welche Rolle ihr im Lande zugewiefen ift.

Rings an den Wänden hingen die Stores in Tüllapplication, theils mit der Hand, theils mit der Mafchine ausgeführt, in den Schränken waren die feineren Handarbeiten ausgeftellt, die Kleider, die Tafchentücher, die Garnituren, alles mit einer Fülle von Stichen, von Blumen, von Arabesken bedeckt. An einem der Seitentifche arbeiteten ftets tagüber zwei Frauen, welche durch ihre Hantirung Einficht in die Technik und in die Leiftungsfähigkeit einzelner Arbeiterinnen gewährten. Nach der Ausfage diefer Frauen verdienen die Stickerinnen, bei bedeutender Fertigkeit, 12—20 Francs per Woche. Die Arbeiten werden alle im Haufe gemacht, wo die Kinder, die kleinen fchulpflichtigen Mädchen und die

Store, entworfen von Storck, ausgeführt von Faber & Damböck in Wien.

Mutter dabei thätig ſind, und ſodann an die Kaufhäuſer geliefert oder an Hauſirer veräuſsert, welche damit in die Welt hinaus wandern.

Unter den vielen Arbeiten, welche da prangten, und von denen manche von tadelloſer Schönheit waren, fand ſich eine groſse Zahl, die durch verfehlte Zeichnung, durch Ueberfülle des Deſſins, oder durch zu knappe Anordnung in Form und Schnitt, trotz aller ausgezeichneten Technik, keinen gewinnenden Eindruck machte. Die Anwendung naturaliſtiſcher Motive iſt in den Arbeiten vorherrſchend, der Blumen, Ranken, Blätter mit ihrem Gezweige, des willkürlichen Gewimmels, das da, wo die Grazie dabei zur Geltung kommt, ſeinen unbeſtimmbaren Reiz ſtets behaupten wird. Leider fehlte aber hier nicht ſelten die leichte, ſchwungvolle Anlage; alle die Blumen, die Knospen, die Stengel und Blätter erſchienen als eine mit kunſtfertiger Hand ausgeführte Maſſe von Stichen, die zu einer Laſt von einzelnen Gewinden zuſammengefügt waren, und viel, ſehr viel Stickerei auf einem möglichſt kleinen Raum zuſammengedrängt zeigten, und nichts weiter. Es gab hiervon glänzende Ausnahmen, namentlich waren einige Taſchentücher vorhanden, mit köſtlichen, ornamentalen Bordüren.

Hie und da waren zwiſchen dieſen Arbeiten, zwiſchen den Kleidern, den Vorhängen, den Tüchern, die im glänzendſten Weiſs ſchimmerten, einige Buntſtickereien zu finden, wenige mit der Hand, die meiſten mit der Maſchine ausgeführt, die in der Schweiz mit Macht daran arbeitet, für die Frauenhand einzutreten. Neben den höchſt unſchönen Experimenten mannigfacher Art, von denen das abſcheulichſte ein Lehnſtuhl mit einem buntgeſtickten Strauſse war, den die Maſchine mit trübſeliger Starrheit in den Stoff gewebt hatte, waren da grobe Tambourarbeiten auf Vorhängen und Draperien zu ſehen, die mit der Maſchine ausgeführt, ganz vortrefflich ihren Zweck erfüllten, und kecke, groſse Zeichnungen aufwieſen, die ſich in voller Schönheit von dem durchſichtigen Untergrunde abhoben.

Haararbeiten, Imitationen von Lithographien waren neben der weltbekannten weiblichen Induſtriearbeit des Landes zu ſehen. Die erſteren gehörten zu jener Gattung von halb überlebter Manipulation, von Flechtwerk, Kleben, Sticken, Knüpfen, von jener Arbeit, die ſich an die Darſtellung von allem Erdenklichen und allem Sichtbaren wagt, von Blumen, Bäumen, Häuſern, Denkmälern und Bildniſſen aller Art, und die wir als eine verſchrobene Erfindung echt europäiſcher Art leider noch überall, wo die Frauenarbeit ſich in allen Nüancen ihrer Technik zeigt, mit in den Kauf nehmen müſſen.

Die Imitationen von Lithographien, welche wir hier von Marianna Brentani-Viglegio ausgeſtellt fanden, gehörten zu den beſten Arbeiten dieſer Art, die wir bedauerlicher Weiſe auf der Ausſtellung in reichem Maſse vertreten fanden. Dilettantinnen und Firmen, Kunſtſtickerinnen, Klöſter, Schulen hatten dieſe Arbeit repräſentirt, in welcher mit feiner Florſeide Strich um Strich die Zeichnung nachgeahmt wird, um mit namenloſer Mühe ein Bild zu ſchaffen, das um ein Minimum des Koſtenpreiſes ſolcher Arbeit viel correcter, viel dauerhafter in jeder Bilder- oder Kunſthandlung zu erſtehen iſt. Die Lithographie-Imitation iſt eine jener Arbeiten, durch welche die Frauen klar beweiſen, wie gering viele von ihnen das höchſte Gut des denkenden Menſchen, die Zeit, anſchlagen, und

wie wenig ſie im Stande ſind, das einfache Rechenexempel zu machen, das ihnen nachweiſt, ob das Reſultat ihrer Arbeit im Verhältniſſe zu der aufgewendeten Mühe ſteht. Es ſei hier noch einmal betont, daſs die vorliegende Stickerei zu den beſten ihrer Art zählte; die Zeichnung war gut gewählt, die Ausführung kecker als ſonſt, die Stiche gröſser, daher die Mühe geringer und der Eindruck nicht ſo peinlich, als durchſchnittlich der iſt, den ſolche Arbeiten auf den vernünftigen Beſchauer machen.

In dem kleinen Schweizerhauſe, im Parke, waren neben mannigfachen Holzſchnitzereien die Arbeitsproben vieler Schulen ausgeſtellt, worunter auch die mehrerer weiblicher Unterrichtsanſtalten zu finden waren. Einzelne dieſer Schulen brachten ein reiches Sortiment der verſchiedenartigſten Nutzarbeiten, und die Volksſchule aus dem Aargau ſandte einen ausgezeichneten Lehrplan für den Unterricht in den weiblichen Handarbeiten, welchem Plane zufolge die Schülerin in einem ſechsjährigen Lehrgange mit allen Fächern der Frauenarbeit, inſofern dieſelbe für das Haus und die Familie von unbedingtem Nutzen iſt, vollkommen vertraut wird, ohne die Zeit mit jenen Luxusarbeiten zu vergeuden, welche das Programm der meiſten Mädchenſchulen bis zum Uebermaſse füllen.

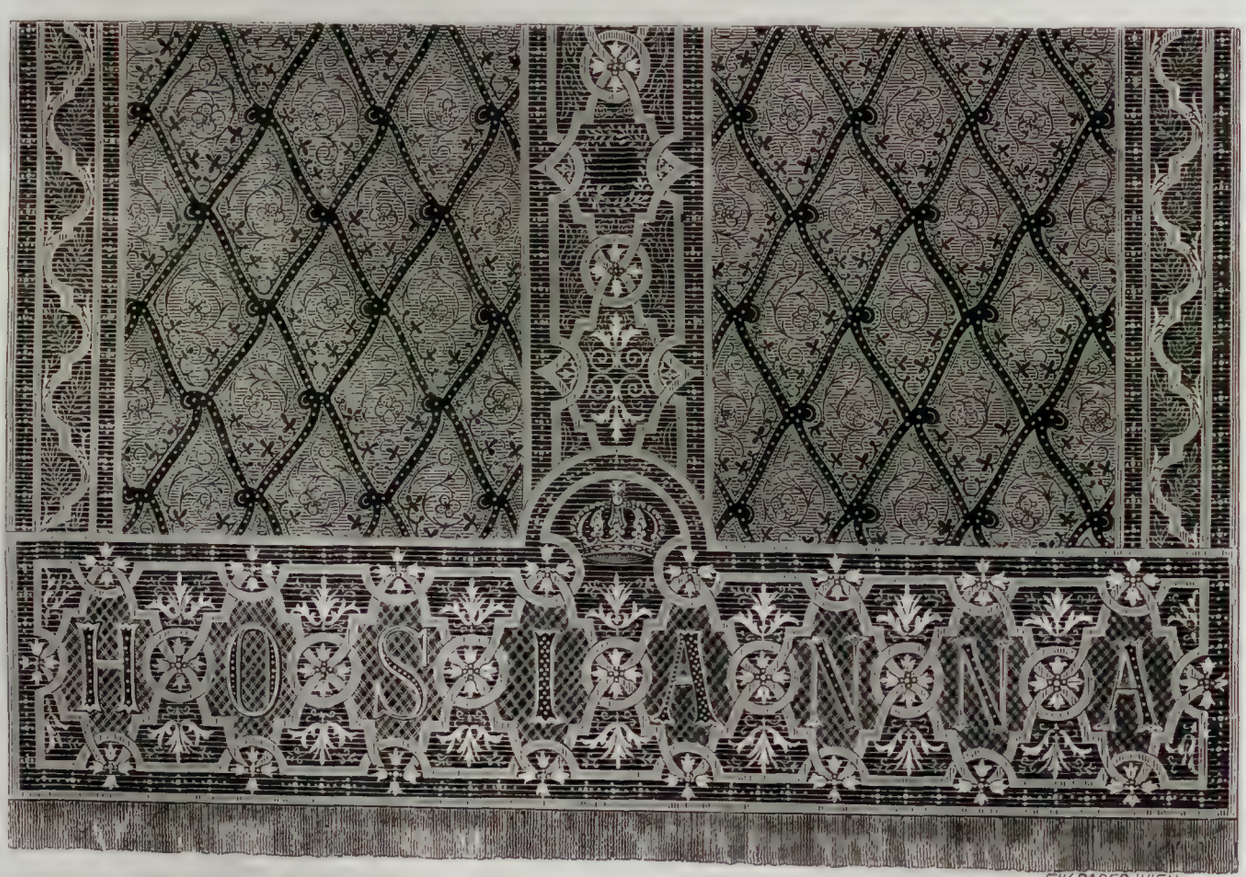
Italien, das Land, welches durch das bunte, reizende Gemiſch ſeiner Ausſtellungsobjecte, und namentlich durch ſeinen vielfach angefochtenen Verſuch, die Kunſt in bedenklicher Weiſe zu populariſiren, die Maſſe der Beſucher für ſich gewann, Italien hatte auch der Frauenarbeit einen bedeutenden Raum zugewieſen, und dort rückhaltlos zur Anſchauung gebracht, was die Frauen des Landes für ausſtellungswerth erachteten.

Es war eine groſse Zahl weiblicher Schulen vertreten, viele mit ausgezeichneten Arbeiten, viele mit Abſonderlichkeiten merkwürdiger Art, die gewöhnlich in das Gebiet der Buntſtickerei gehörten, und die auffallendſten Geſchmacksverirrungen zeigten. In Weiſsſtickereien hatten das Stabilimento delle figlie di Gesù, das Educandato della Miseria, die Giunta municipale zu Mailand, die Scuola superiore zu Modena, das Orfanotrofio di Sinigallia die prachtvollſten Arbeiten ausgeſtellt, von welchen wohl hie und da die Zeichnung nicht ganz gelungen, die Ausführung aber tadellos war. Von eben ſolcher Reinheit und Schönheit zeigten ſich in vielen Schulen mannigfache Nutzarbeiten, namentlich Knüpfarbeiten, von denen das Educandato della Miseria ein gutes Sortiment brachte, und Stopf- und Flickarbeiten, in welchen die Ausſtellung der iſraelitiſchen Schule zu Florenz vor allen excellirte. Sehr traurig ſah es dagegen hier, wie ſchon oben erwähnt wurde, mit den bunten Luxusarbeiten aus, mit den Stickereien in Wolle und Seide, von denen einzelne Schulen Bilder, Landſchaften in Stramin geſtickt und ähnliche Spielereien brachten, in welchen, abgeſehen von den verfehlten Motiven, in Wahl und Zuſammenſtellung der Farben hie und da unglückliche Eingebungen zu Tage traten.

Denſelben Eindruck, welcher den Geſammtcharakter der Ausſtellung mancher Schulen, trotz der guten Nutzarbeiten, die ſie brachten, als einen ungünſtigen erſcheinen lieſs, weil die lautſprechendſten Objecte, die in allen Farben ſchimmernden Arbeiten, nicht nur häſslich, ſondern oft ſogar lächerlich waren, den gleichen Eindruck empfing der Beſchauer wieder, wenn er ſich von den

Goldſtickerei auf rothem Sammet, von Giani in Wien,
Geſchenk an das ſächſiſche Königspaar zur goldenen Hochzeit.

Schulen weg den Frauenarbeiten zuwandte, von denen eine bedeutende Zahl hier vorhanden war. Neben den köſtlichen Spitzen aller Art, den geklöppelten und genähten Kanten, den Merletti di Palestrina, den Venetianer Guipuren, von denen ausgezeichnete, in Zeichnung und Technik gleich prachtvolle Objecte vorlagen, neben ſehr nachahmungswürdigen Knüpfarbeiten, neben mühſamen, vortrefflichen Weiſsſtickereien aller Art zeigte ſich eine bunte, in allen Farben des Regenbogens prangende, die Blicke der Beſucher herausfordernde Galerie von geſtickten Bildern, Landſchaften, Genrebildchen, Porträts, von Schlachtenbildern, von Lithographie- nnd Photographie-Imitationen, alles mit Nadel und Faden ausgeführt, bis auf eine groſse Zahl von Händen, Armen und Geſichtern, welche gemalt und in die bunte, geſtickte Garderobe, welche das eigentliche



Goldſtickerei auf rothem Sammet, von Giani in Wien,
Geſchenk an das ſächſiſche Königspaar zur goldenen Hochzeit.

Damaſtdecke von Prölss ſen. ſel. Söhne in Groſsſchönau.

Bild ausmachte und füllte, hineingeklebt waren. Es machte einen wirklich faſt betäubenden Eindruck, wenn man dieſes Gemiſch von Chriſtusköpfen, Gelehrten, Monarchen, von Kindern und Heiligen da in allen Farben ſchillern ſah, ohne Ziel und Zweck ſolcher Arbeit errathen zu können, in welcher ſelbſt die Schönheit und Tadelloſigkeit der Technik durch deren Verwendung dem Beſchauer verleidet war.

Wahrhaft erquickend in dieſem Uebermaſs von Geſchmacksverirrungen zeigte ſich eine Arbeit in feiner Leinwand, eine Bordüre nach Art der durchbrochenen, mittelſt ausgezogener Stofffäden und kunſtvoller Vernähungen erzeugten Deſſins, welche wir in den Ausſtellungen der braſilianiſchen und der indiſchen Frauen geſehen. Dieſe von Clorinda Nencini verfertigte Arbeit war in prachtvoller Zeichnung ausgeführt, tadellos ſchön und rein in jeder Linie, von ernſtem, edlen Charakter; ſie ſtand ganz würdig den Spitzen zur Seite, mit denen die Ausſtel-

lung prangte, und half die mannigfachen Spielarbeiten überſehen, die hie und da ihren Platz gefunden hatten, die geſchnitzen Kirſchkerne, die Blumenſträuſse aus Muſcheln und ähnliche veraltete, halb vergeſſene Dinge, die Ergebniſſe nutzlos verbrachter Muſsezeit.

Getrennt von dem Ausſtellungsraume der Schul- und Frauenarbeiten, drüben im Induſtriepalaſte ſelbſt, waren da und dort noch einzelne weibliche Arbeiten zu finden, die ſich von ſehr verſchiedenem Werthe zeigten. Da waren Flachſtickereien von eminenter Technik, figürliche Darſtellungen von Angela Spandari ausgeſtellt; wenige Schritte weiter war eine klägliche Haararbeit zu ſehen, ein Landſchaftsbild, das durch mehrfaches Beſtreichen des Papieres mit Gummi oder einem ähnlichen Klebeſtoff, und durch Beſtreuen der angefeuchteten Stellen mit feingeſchnittenen Haarendchen zu Stande gebracht wird. Die Ausſtellerin des confuſen, wirren Dinges, das ſich in widerſtrebender Häſslichkeit als Landſchaftsbild präſentirte, wies eine Medaille auf, welche ſie auf der Weltausſtellung zu London für dieſe Geſchmacksabnormität erworben hatte. Aehnlich in Erfindung und ähnlich in Häſslichkeit zeigte ſich eine Geſellſchaft von Vögeln aus Schafwolle gemacht, kleine borſtige Geſtalten, die einen ganzen Schrank von oben bis unten füllten, und durch ihre traurige Erſcheinung nur von der Mühe und Plage erzählten, die ſie gekoſtet hatten. Glänzend ſahen dagegen die Arbeiten des Albergo dei Poveri zu Genua, die Weiſsſtickereien von Paolina Carnaghi, die geklöppelten Spitzen von Domenica Zennoro aus.

Italien hat klarer als manches andere Land gezeigt, welche Gebiete die Frauenarbeit berühren darf und welche nicht; es hat die Arbeiten guter Erfindung und guter Technik neben die kindiſchen Experimente von Frauenhand geſtellt, und hat dadurch erſichtlich gemacht, von welchem Reiz und welchem Werth die einen, von welcher traurigen, von welcher lächerlichen Erſcheinung die anderen ſind. Leider iſt dies letztere den Frauen ſelbſt noch lange nicht klar, und die Ausrufe des Entzückens, mit welchen die Beſucherinnen der italieniſchen Ausſtellung die geſtickten Modebilder für herrliche Gemälde erklärten, machten faſt einen ebenſo betrübenden Eindruck wie die Arbeiten ſelbſt.

Aehnliche Verirrungen, wie wir ſie in Italien gefunden, wies die Ausſtellung des deutſchen Reiches auf; nur war hier mit gröberen Mitteln, mit derberem Material, mit viel ungeſchlachterer Technik geſündigt, und dadurch der Effect ungleich grotesker als dort. Unter den Frauenarbeiten, welche Deutſchland gebracht hatte, waren wenige von Dilettantinnen ausgeſtellt, ſondern meiſt von Firmen, die in hohen Schränken eine bunt durcheinander gewürfelte, ſtolze Prachtausgabe moderner Geſchmacksverirrungen darboten. Da waren die dicken Wollblumen in allen Farben und allen Gröſsen, die geſtickten Bilder mit in Oel gemalten Gliedmaſsen und Geſichtern, welche mit Hintanſetzung aller wohlthätigen Illuſionen in die Stickerei hinein geheftet waren, da zeigten ſich die figürlichen Darſtellungen in Kreuzſtichſtickerei, die viereckigen Augenſterne und Naſen, die derben Farbenabſtufungen und Schlagſchatten von Roth und Blau in allen Geſichtern, und da prangte ein ganzer Garten von grellen, lärmenden Blumen in allen Farben, die durch die Prätenſion abnormer Schönheit einen doppelt bedauerlichen Eindruck machten. Was da ſchon in der einzelnen Arbeit

durch Farbe und Zeichnung, durch Technik und Material geſündigt war, das trat im Ganzen, in der Zuſammenſtellung, durch das prunkhafte, meiſt geſchmackloſe Arrangement noch verdoppelt zu Tage. Dieſe grellen Farbentöne, welche da unvermittelt neben einander lagen, dieſe Menge von gleichartigen, gleich lärmenden Objecten machten durch ihre rückhaltlos marktſchreieriſche Erſcheinung den Effect unfehlbaren Selbſtbewuſstſeins. Solche decorativen Frauenarbeiten, wie wir sie hier auf Kiſſen, Ofenſchirmen und Teppichen zu ſehen bekamen, ſind abſolut unverwendbar, abſolut häſslich, abſolut verfehlt; ihre Technik iſt irrthümlich, ihre Farbenzuſammenſtellung iſt unmöglich, ihrer Zeichnung mangelt die Wahrheit; ein einziges Stück, wie deren jeder Schrank zu Dutzenden aufzuweiſen hatte, genügt, um ein wohl eingerichtetes Gemach zu entſtellen, um aus dem beſtangelegten Arrangement Ruhe und Behagen zu entfernen.

Auch unter den einzelnen Dilettantenarbeiten, die ſich hier vorfanden, war da und dort eine ähnliche Geſchmacksrichtung zu entdecken, wie wir ſie eben in den Schaukäſten geſehen; auch da prangte zuweilen eine kühne Abſonderlichkeit in Gold- und Glasperlen und dergleichen wohlfeil gruppirtem Materiale, ohne Rückſicht auf Ziel und Zweck der Arbeit. Aber in der Technik war hier viel mehr Fleiſs und Ernſt zu ſehen, und einzelne Dinge, wie die ausgezeichnete Flachſtickerei von A. Lentvör, verdienten unbedingtes Lob, wenn nicht in der Zeichnung unläugbare Mängel zu Tage getreten wären.

Reizend, wie überall, wo ſich ſolche Arbeiten finden, zeigten ſich iriſche Spitzen, nach alter Kloſterarbeit angefertigt, die Imitation von Venetianer Guipure in Batiſt genäht, einige ausgezeichnete Weiſsſtickereien und vorzügliche Weiſsnähereien aller Art.

Drüben in dem Pavillon, welcher die Ausſtellung der Unterrichtsanſtalten des deutſchen Reiches faſste, war auch eine nicht geringe Zahl von weiblichen Schulen vertreten, welche die verſchiedenartigſten Frauenarbeiten brachten. Es waren da die Vereinsſchulen, Töchterſchulen, Privatinſtitute, Kloſterſchulen, Waiſenhäuſer, Blindeninſtitute und die Seminare zur Heranbildung von Lehrerinnen zu finden.

Unter den Vereinsſchulen brachte der Lette-Verein die Arbeitsproben ſeiner Handels- und Gewerbeſchulen, nebſt den Handelsbüchern, Maſchinennähereien, Kunſtblumen, Holzſchnitzereien, Handarbeiten verſchiedener Art, durch die er einen befriedigenden Einblick in das Programm ſeiner Lehranſtalten gab.

Der badiſche Frauenverein, welcher unter dem Protectorate der Groſsherzogin Luiſe ſteht, exponirte nebſt einer Anzahl ausgezeichnet ſchöner Handarbeiten, nebſt Spitzen und Stickereien, den Flachs, den Hanf und die Baumwolle in verſchiedenen Stadien der Bearbeitung, von der getrockneten Pflanze bis zum feinen, wohlgeſponnenen und gedrehten Faden, Muſter der Fabrikation von Porzellan- und Beinknöpfen und Glasperlen, und einige eminent ſchöne Luxusarbeiten, darunter eine Decke aus Segeltuch, die durch gute Zeichnung und glückliche Erfindung ganz beſonders bemerkenswerth erſchien.

Der Verein zur Förderung weiblicher Erwerbsthätigkeit hatte nebſt den Hand- und Maſchinennähereien Muſterzeichnungen, Lithographien und Freihandzeichnungen, nach der Natur ausgeführt, gebracht.

Kamin in weiſser Glaſur, von Bernhard Erndt in Wien.

Die Centralleitung des Wohlthätigkeitsvereines in Stuttgart hatte die Arbeiten verſchiedener Induſtrieſchulen und die des Blindeninſtitutes derſelben Stadt ausgeſtellt. Das Lehrprogramm der letztgenannten Anſtalt iſt bedeutend beſchränkter, nach den Arbeitsproben zu ſchlieſsen, als das der provinzialſtändiſchen Blindenanſtalt zu Hannover, welche ſechzehnfädige Korbflechtereien, Hand- und Maſchinennäharbeiten, Strickereien, Perl-, Häkel- und Filetarbeiten, Haartreſſenproben und ſehr nette und hübſche Flechtarbeiten vorwies. Aehnlich zeigte ſich das Arbeitsſortiment der k. Blindenanſtalt zu Dresden, welches, ſowie die vorgenannten Inſtitute, kleine Wunderwerke des Fleiſses und ſubtiler Geſchicklichkeit aufzuweiſen hatte.

Luſtiger und bunter als dieſe Arbeiten, die wir nicht ohne den trüben Gedanken ſehen können, daſs ſie in ewiger Nacht geſchaffen worden, um das Auge des Sehenden zu erfreuen, zeigten ſich die Producte der verſchiedenen Arbeitsſchulen, die bald mit Geſpinnſten, Webereien und Näharbeiten in beſcheidener Weiſe das Reſultat der Schulthätigkeit aufwieſen, bald ein vielartiges Gemenge von Erſcheinungen zur Schau ſtellten, das beſſer von den Räumen der Schule ferne bliebe. Vortheilhaft zeichnete ſich hier die Arbeitsſchule zu Schwäb. Gmünd aus und die zu Reutlingen, von welcher letzteren das vortreffliche Lehr-

Bodenfliefen, von Villeroy & Boch in Mettlach.

programm durch entfprechende Arbeiten erfichtlich gemacht war. Aus den Privatinftituten war durchfchnittlich ein Conglomerat von Gegenftänden eingefandt, welches klar zeigte, dafs da kein Syftem unverbrüchlich eingehalten wird; in vielen derfelben war auf Nutzarbeiten verhältnifsmäfsig wenig Rückficht genommen, hie und da zeigte fich eine reizende Arbeit von guter Erfindung und tadellofer Ausführung, daneben präfentirte fich eine Gefellfchaft von Abfcheulichkeiten, von jenen bunten, geifttödtenden Straminarbeiten, von jenen traditionellen, dicken Wollblumen, von den Rahmen, Schirmen, Confolen aus Waldfrüchten und von ähnlichen Dingen, mit welchen die einzelne Frau wohl nach eigenem Belieben ihre Mufsezeit ausfüllen mag, für die fie nur fich felbft verantwortlich ift, von Arbeiten, die aber in den Räumen der Schule, über Hunderte von Kindern verhängt, eine Sünde an dem jungen, aufkeimenden Geifte find, der unter folcher Befchäftigung ermatten und erlahmen mufs.

Angefichts diefer häfslichen Luxusarbeiten, welche da aus einzelnen Schulen, deren Zweck es wäre, nebft der manuellen Fertigkeit auch den Gefchmack der kleinen Mädchen zu bilden, zur Ausftellung gelangten, mufsten wir der einfachen Arbeiten der weiblichen Hausinduftrie anderer Länder denken, jener Arbeiten, welche die Bauersfrau zum Schmucke ihrer Gewebe verwendet, und des Reichthums an Schönheit und zweckmäfsiger Zier, der fich für die Schulen erwerben liefse, wenn fie fich folche Vorbilder zu Nutze machen, und die Kinder die einfache Technik folcher befcheidenen, köftlichen Luxusarbeit lehren, fie mit dem unerfchöpflichen Schatze der guten, in Taufenden von Muftern vorliegenden Zeichnungen vertraut machen würden.

In der Halle, die zum Nordportale des Induftriepalaftes führt, war noch eine andere weibliche Unterrichtsanftalt mit dem reizenden Ergebniffe ihrer Thätigkeit, die königl. fächfifche Spitzenklöppelfchule ausgeftellt. In Schwarz und

in Weifs hingen und lagen da in einem grofen Schranke die Tücher, Schleier und Spitzen, manche tadellos fchöne Arbeiten von ganz jungen Mädchen, den 12 bis 16 Jahre zählenden Schülerinnen angefertigt. Die Anftalt befitzt derzeit 2000 Zöglinge, welche dort den Unterricht genieifsen und für ihre Arbeit entlohnt werden. Die Jüngeren derfelben verdienen bei einer täglichen Arbeitszeit von 6 bis 7 Stunden, von welcher 3 bis 4 Stunden in der Woche für den Nähunterricht entfallen, 30 bis 70 Thaler im Jahre, während die älteren Schülerinnen bei Fleifs und nöthiger Gefchicklichkeit circa 140 Thaler jährlich mit Spitzenklöppeln erwerben.

Dänemark hatte einen kleinen, ganz befcheidenen Raum in dem Riefenbau des Induftriepalaftes inne; man mufste es fuchen, um es zu finden und fich dort der mannigfachen, hervorragenden Produkte der induftriellen und kunftgewerblichen Thätigkeit des Landes, der ausgezeichneten Arbeiten in Holz, Thon und Metall zu freuen, mit welchen es auf der Ausftellung glänzte. Und in einer halbverborgenen Ecke des dänifchen Ausftellungsraumes, nett geordnet, zu einer befonderen Gruppe vereint, waren da die Frauenarbeiten des Landes, die von Dilettantenhand gemacht, die der Schulen, und die der nationalen weiblichen Hausinduftrie.

Unter den Schulen, von denen nur wenige vertreten waren, zog insbefondere das Blindeninftitut zu Kopenhagen die Aufmerkfamkeit auf fich. Es hatte eine reiche Ausftellung der Arbeiten von weiblichen Zöglingen gebracht, unter denen alle Arten von Strick-, Häkel-, Filet-, Nadel- und Knüpfarbeiten, Mafchinennähereien, Stroh- und Tuchflechtereien vertreten waren, alles fauber und gut, manches überrafchend fchön gemacht.

Neben den Schulen fchimmerten in Seide und in bunten Farben die Arbeiten der Dilettantinnen, die vorzüglichen Stickereien auf Tuch und Sammet, reizende Blumengewinde, köftliche kleine Thierftudien, ganz wunderbare Erfindungen, in Technik und Zeichnung tadellos, wie wir fie kaum fonft irgendwo in der Ausftellung gefehen. Die dänifchen Frauen haben mit glücklicher Hand den lohnenden Verfuch gewagt, naturaliftifche Motive mit Nadel und Faden darzuftellen, einen Verfuch, den fo viele Frauen zum Scheine gemacht, und der doch nur da zu rechtfertigen ift, wo er fo gelingt, wie diefs hier der Fall war. Mit ausgezeichnetem Verftändnifs für Form und Farbe, mit dem richtigen Sinne für die Schwächen und die Schönheiten der Natur, waren da kleine Epifoden, wie fie fich draufsen im Frühlingsgrün, auf Bufch und Baum, und zwifchen blühenden Zweigen und Ranken abfpielen, in winzige Bildchen gebracht, die uns mit überrafchender Naturwahrheit entgegen fchauten. Es war nicht die Seide, die unfer Auge feffelte, es glänzte nirgends der Faden durch, es war eine regellofe, jedem Lichtfunken, jedem Schatten, jeder Biegung angepafste Technik, die das Ganze zufammenfügte, das auf dem dunklen Sammet lag und ein liebliches Bild voll frühlingsgrüner Blätter abgab, in welchem die Vögel vergnügt niederhockten, die Blümchen glühten und prangten, fich läffig gegen einander lehnten oder mit den prunkenden Köpfchen durch die Grashalme fchauten.

Neben diefen kleinen Studien, aus denen die reiche Lebensluft der glücklichen Erfindung uns lachend entgegen fah, war eine andere Frauenarbeit von

Bodenfliefen von Villeroy & Boch in Mettlach.

meifterhafter Technik ausgeftellt, eine fogenannte Klofterftickerei, von Mathilde Safse ausgeführt. Es war diefs das Bild eines alten Vorftehhundes, auf einem Wandteppiche angebracht, und nach einer Studie von Otto Bache angefertigt. In grofsen Zügen, keck und kühn, wie die eigentliche Frauenarbeit es fonft nicht wagt, war da die Zeichnung, die Farbe gehandhabt; die Imitation der Malerei fiel fcheinbar weg, da fich das ganze Ding fo plaftifch, fo zaufig gab, als wäre es der Natur entnommen, und als fchaute der finftere, ernfte Gefelle mit den halbgefchloffenen Augen und den fchlappen Ohren uns leibhaftig aus dem Schranke entgegen. Die eigenthümliche Technik, welche diefer Arbeit zu Grunde

Bodenfliefen von Villeroy & Boch in Mettlach.

liegt, pafst fich mit Vorzug Gegenftänden von grofsen Dimenfionen an; andere Verfuche, welche von derfelben Hand vorlagen und kleinere Objecte darftellten, erfchienen gewöhnlich und unbedeutend.

Neben dem zottigen Burfchen, den wir eben befchrieben haben, neben den grünen Buchenzweigen in dem anderen Schranke, neben den Kolibris, den Goldammern, den Schmetterlingen mit den glänzenden Schwingen, neben den Eriken und fonftigem Blumenvolk aus Wald und Haide nahmen fich andere, nicht ganz glückliche Erfcheinungen doppelt unglücklich aus. Die geftickten Porträts in Florfeide, von denen hier zwei zu finden waren, das Abendmahl da

Bodenfliefen von Mintons in Stoke upon Trent.

Luftre, Stil Louis XIII., von Suffe frères in Paris.

Vinci's auf Batift mit fchwarzer Seide genäht, Blumen aus Fifchgräthen und aus Tuchabfällen, und ähnliche, meift ganz ernft gemeinte Spielereien hatten hier ebenfalls, wenn auch in fehr befcheidenem Mafse, ihr Plätzchen gefunden und erzählten uns die alte Gefchichte von zwecklos vergeudeter Mufsezeit.

Ganz allerliebft nahm fich mitten in der bunt gemifchten Gefellfchaft ein Blumenftrauls von Federn gemacht aus, deffen Auffchrift erzählte, dafs die Ausftellerin, Maria Prior, diefe Arbeit ohne Unterricht unternommen, ein Jahr geübt

Candelaber, entworfen von H. Claus, ausgeführt von D. Hollenbach Söhne.

habe, und dafs ſie ſeit der im Jahre 1872 ſtattgehabten nordiſchen Expoſition, aus dem Erträgniſs dieſer Arbeit reichen Gewinn ziehe. Die Blumen waren ſehr hübſch und gemahnten, wenn auch in ſchüchternerer Erſcheinung, an die Blüthenzweige, welche wir in ſo glänzender Art in der braſilianiſchen Ausſtellung geſehen. Es ſcheint die Fabrikation der Federblumen, welche wir auf der Ausſtellung über alle Länder verbreitet fanden, überhaupt ein reiches Feld der Frauenthätigkeit zu bieten, und was ſich da mit glücklichem Geſchmacke, mit der undefinirbaren Geſchicklichkeit der Frauenhand leiſten läſst, haben die Damen Natté bewieſen.

In beſonderen Schränken, getrennt von den modernen Luxusarbeiten, waren die Arbeiten der weiblichen Hausinduſtrie des Landes zu ſehen, Geſpinnſte und Gewebe, das glänzende Garn und das ſchwere, derbe Linnen, bunte Schafwollſtoffe, geklöppelte Spitzen, feine Näharbeiten ganz merkwürdiger Technik, Krägelchen, Hemden, auf denen eine Laſt von Weiſsſtickerei lag, manche von grotesker Erfindung, manche leicht, graziös in Zeichnung und Ausführung, wie aus Spinnenfäden gewebt. Es waren da die Tücher aus Leinewand zum täglichen Gebrauch, Hand- und Tiſchtücher, an deren Rändern die Fäden, ſtatt des Saumes, zu breiten, ſchweren Bordüren verknüpft waren, die in langen Franſen endeten. Auf Schürzen und Hemden prangte die durchbrochene Arbeit aus vernähten und ausgezogenen Fäden, die hier prachtvolle Deſſins aufwies, ornamentale Zeichnungen vortrefflicher Art, ernſt und ſtilgerecht und doch zu graziöſen Verſchlingungen angewendet.

Neben dieſen Näharbeiten zeichneten ſich die Hedebosynings, die Stickereien der Haidebäuerinnen, der Frauen, die in dem Haideland bei Roeskilde am Iſefiord wohnen, auf das Glänzendſte aus. Einige dieſer Arbeiten mit den feinen Gitterbordüren waren auch drüben unter den Arbeiten der Dilettantinnen zu finden; ſie ſind eben um ihrer Schönheit willen in die Stadt gewandert und werden dort von der Hand der vornehmen Frauen nachgeahmt und mit Geſchick geübt. Es iſt das eine Erſcheinung, welche auch in anderen nordiſchen Ländern zu Tage tritt, dafs dort die Bewohnerinnen der Städte ſich die Erfindungen der nationalen weiblichen Hausinduſtrie, ihre Technik und ihre Zeichnungen mit vielem Geſchick zu Nutze machen, dafs ſie die reich gebotenen Motive zu neuem Zwecke verwenden, und mit glänzendem Arbeitsmateriale ausgerüſtet, den beſcheidenen Arbeiten vom Dorfe einen neuen, bisher ungekannten Reiz verleihen. Wir werden auf dieſe Erſcheinung in Schweden und Rufsland zurückkommen, und mögen dabei der Arbeiten unſerer ſüdſlaviſchen Frauen gedenken, der reichen Schönheit, die ſich dort offenbart, und wieviel ſich davon in die dürftigen Erfindungen modernen Geiſtes einfügen und verweben lieſse, um ihnen eine andere, glücklichere Geſtalt zu geben.

Dänemark hatte nebſt den Hausinduſtriearbeiten, dem geſtickten Leinenzeug, den Frauenkleidern, den brocatenen Mützchen, den breiten Halskraufen, den Schürzen, Tüchern, den ſchweren Hemden mit der grotesken Zeichnung in Tambourſtich darauf, auch eine Reihe von kleinen Coſtümfiguren gebracht, von Frauen und Männern in allen Nüancen der Landestracht, im Sonntagsputze und im Werktagskleide, die Frau auf dem Wege zum Markte, als Braut und an der Ar-

beit, mit Spindel und Spule und Nadel und anderem Arbeitsgeräthe. Es ist eine bunte Gesellschaft; auf jedem Fleckchen Erde in dem kleinen Lande haben die Menschen eine andere Tracht, von jeder Insel zur andern kommen Leute in anderen Hüten, in anderen Röcken und Schuhen, und es giebt ein lustiges Bild, sich alle die Gestalten in ein und demselben Lande, zur Marktzeit, vielleicht in derselben Stadt, durcheinander wimmelnd zu denken.

In der Ausstellung Schwedens war nicht nur die eigentliche Frauenarbeit, sondern auch die Arbeit von Frauenhand überhaupt reichlich, und nicht selten in ganz ausgezeichneter Weise vertreten. Draussen in dem einstöckigen Schulhause, im Parke, lagen die Arbeiten der Schülerinnen der verschiedensten Unterrichtsanstalten vor; in dem kleinen Jagdpavillon mit dem spitzen Thürmchen, den traulichen Gemächern hatten die Frauenarbeiten des Landes, die von der Hand der Dilettantinnen in allen Gebieten weiblicher Industriearbeiten, die kunstgewerblichen und künstlerischen Versuche ihren Platz gefunden, und durch die zahlreichen Produkte weiblicher Erfindungsgabe, durch die lustigen und die ernsten Experimente, die da in mannigfacher Form und mannigfachem Stoffe zu Tage traten, sich zu einem bunten, fesselnden Bilde gestaltet.

Für's Erste waren es die Schulen, welche hier, wie dies wohl nur in wenig anderen Ländern der Fall war, durch gute, tadellose Arbeit glänzten. Es lag ein eigenthümlicher Charakter ernster Ruhe und Ordnung über den Dingen, welche aus den verschiedenartigsten Schulen, aus Dorf und Stadt zur Ausstellung gelangt waren. Fast nirgends war eine kindische Spielarbeit zu finden, überall trat System, Zweckmäfsigkeit, Fleifs und Klarheit in der Anordnung und in der Ausführung zu Tage, und machten den Weg, den sich die Schule vorgesetzt, aus den Arbeiten ersichtlich. In den Landschulen ist der Spinnrocken und der Webstuhl noch daheim; reinliche Gespinnste, weifse und bunte Kattungewebe, Bänder und Litzen mit netten Dessins lagen aus der Volksschule vor, welche nebst diesen echt nationalen Arbeiten ein reiches Sortiment von Strick- und Näharbeiten und von allerliebsten Rohrgeflechten brachte.

Im Schulhause hatten 35 Schulen ausgestellt, darunter, nebst der vorgenannten Volksschule, eine grofse Zahl von Arbeitsschulen, Kleinkinderasylen, Elementarschulen, Privatinstituten, nebst mehreren Gewerbeschulen, darunter eine für Bauernkinder, eine Landwirthschaftsschule, eine weibliche Volksschule, Asyle für Blinde, für Taubstumme und Blödsinnige.

Unter den Arbeiten der Privatschulen war, ebenso wie in den öffentlichen Unterrichtsanstalten, nichts von den Luxusgegenständen, von den Modeerfindungen zu sehen, mit welchen jene Anstalten in den meisten anderen Ländern, zum Leidwesen des Beschauers, prangten. Nett, reinlich präsentirte sich eine Reihe von Arbeiten, wie sie, mit anmuthigem Schmucke versehen, überall am Platze sind; keine prunkende, verletzende Farbe forderte den Blick heraus, keine Formverirrung störte den guten Eindruck, den man empfing, und manche ausgezeichnet schöne Zeichnung verlieh den einfachen, vortrefflichen Arbeiten einen hervorragenden Werth. Einige der Schulen waren aus Raummangel aus dem Schulhause nach dem Jagdpavillon hinüber gewandert, wo sie in einer überraschend bunten Gesellschaft zu finden waren. Auch hier, unter den Arbeiten der

Lampe, aus dem egyptiſchen Zimmer von A. Fix in Wien.

Dilettantinnen, waren reichlich die mannigfachſten Geſpinnſte von Frauenhand vertreten; Flachs und Wolle glänzten in weichen Fäden und erzählten von dem fernen, nordiſchen Lande, von den langen Winterabenden, von Froſt, Eis und Schnee und von der ſtillen, durchwärmten Stube, in der das Spinnrad noch ſchwirrt und ſein eintöniges, bei uns ſchon halb vergeſſenes Liedchen ſummt. Neben den Woll- und Leinenſträhnen waren, in faſt natürlicher Folge, die verſchiedenſten Gewebe, vom bunten, kattunenen Tüchlein bis zum köſtlichen, weichen Teppich zu finden. Unter den Matten, Decken und Teppichen zeichnete ſich ein ſolcher, von Carin Sparrman ausgeſtellt, durch ſeine mittelalterliche vortreffliche Zeichnung und durch die Schönheit des Gewebes aus. Viele von den Webereien, von den Näharbeiten und Stickereien, welche hier vorlagen, waren in Zeichnung und Technik den Hausinduſtriearbeiten der ſchwediſchen Bauernfrauen entlehnt. Fremdartige, runengleiche Linien und Schnörkel, wie wir ſie weiter drüben auf den Stoffen und Decken von Bäuerinnen gewebt geſehen, prangten hier in Sammet und Seide, in reichen, wolligen Teppichen, auf Kiſſen und Gardinen. Es waren da die modernen Arbeitsſtoffe verwendet, mit denen unſere Hände vertraut ſind, aber in ganz anderer Weiſe, ſo einfach, ſo prunklos und dabei ſo ſchön, ſo richtig gefügt, daſs ihnen alles Flitterhafte, alle Anwartſchaft auf Vergänglichkeit zu fehlen ſchien. Mögen dieſe Farben ausbleichen, mögen die Seide und der Sammet ihren Glanz und Schimmer verlieren, die Linien, die ſich da auf dem Untergrunde weich oder kühn verbinden, ſie bleiben zurück, und werden von der Schönheit der Arbeit erzählen, ſo lange ein Faden zum anderen hält.

Neben dieſen Geweben und Stickereien in bunter Wolle und Seide zeigte ſich eine andere Frauenarbeit, die wir ſchon in manchem anderen Lande geſehen, die aber in ihrer eigentlichen Schönheit im Norden Europa's, und namentlich in Schweden zu Hauſe iſt. Es iſt das die Arbeit in weiſser Leinewand, in welcher durch das Ausziehen von Fäden und durch das Vernähen derſelben die verſchiedenartigſten Deſſins zu Stande gebracht werden. Die Schwedinnen nennen dieſe Naht, welche in den Hausinduſtriearbeiten des Landes eine eminente Rolle ſpielt, den *Snârſaum*, zu deutſch Schnürſaum, und haben die Technik und die Verwendung der Arbeit, ebenſo wie dies in Dänemark geſchehen,

Teppich von Schütz & Juel in Wurzen.

um ihres abſonderlichen Reizes willen auf die Gegenſtände moderner Induſtrie übertragen, wo ſie ſich in ihrer ganzen edlen Schönheit zeigt.

Weniger glücklich als dieſe Arbeiten, welche ſich als charakteriſtiſche Erſcheinungen auf der Ausſtellung Schwedens fanden, erwieſen ſich mannigfache andere Frauenarbeiten, welche wir in gleicher Erfindung, wenn auch nicht immer in gleicher Ausführung, in ſo vielen anderen Ländern geſehen. Die Schmuck-

gegenſtände aus Waldfrüchten und aus Fiſchſchuppen, die Lampenteller aus Federblumen, Arbeitstaſchen aus Tannenzapfen, Garnituren, Rahmen, Lampenteller aus gleichem oder ähnlichem Material, einige Haararbeiten zu Brochen und Medaillons verwendet, die waren auch hier zu finden, aber ſie wurden reichlich gedeckt und aufgewogen durch die Kiſſen von blendendem Linnen, auf denen der Schnürſaum prangte und durch die Gobelingewebe, welche, von der Hand der Frauen geſchaffen, dem Ausſtellungsraume manche prachtvolle Decoration verliehen.

Neben den Frauenarbeiten aus der Stadt waren die der Bäuerinnen zu ſehen. Kleider mit dem volksthümlichen Gepräge, die Häubchen von verſchiedener Form, kleine, nette Kopftücher, die ſich wie Mützchen über die Stirne ſtülpen, Schürzen in Streifen gewebt, von dichtem teppichartigem Stoffe, in hellen freundlichen Farben, ſchmale, bunte Bänder, von denen eine Menge vorne an der Schürze herabhängend getragen wird. Die Frauen von Dalarne hatten köſtliche Spitzen eingeſandt, manche von ganz merkwürdiger Schönheit, ebenſo Stickereien, Schnürſaumarbeiten, Handſchuhe aus Leder und aus Tuch, die an der Oberſeite in bunter Stickarbeit prangten, Halstücher, Gürtel u. ſ. w. Man konnte ſich ein vollkommenes Bild der weiblichen Trachten des Landes zuſammenſtellen, wenn man die vielen buntfarbigen Dinge in's Auge faſste, die da in den mannigfachſten Arten von Technik, Formen und Material erſchienen. Zwiſchen den Kleidern, den Hüten, Röcken, Schürzen, waren noch viele Dinge zum Schmuck des Hauſes, zum Verbrauch, zur Deckung der Bedürfniſſe des täglichen Lebens ausgeſtellt; Geſpinnſte, wie wir ſie in der Schule und unter den Arbeiten der Städterinnen gefunden, Gewebe aus Zwirn, aus Wolle, aus gezupften Lappen; damaſtenes Tiſchzeug, gewebte Decken, darunter die ſchönen, ſchweren Snårgewebe, die Teppiche und Vorhänge, mit welchen die ſchwediſche Bauersfrau bei feſtlichen Gelegenheiten Tiſche und Bänke bekleidet und die das Fremdenſtübchen ſchmücken, das in jedem Bauernhauſe des müden Wanderers harrt und das Beſte birgt, was die kunſtfertige Hand der Hausfrau zu ſchaffen vermag. Unter dieſen Snårgeweben waren viele nach uralten Muſtern angefertigt, mit prachtvollen, ſtilgerechten Zeichnungen, und von weicher, köſtlicher Farbenmiſchung. Daneben waren die Wandbekleidung, die Drättaduk, die gewebten Bänkadrättar, die Bankbekleidungen in blau und weiſs zu ſehen, während da und dort auf einem koſtbaren Teppich, auf einem gewebten und geſtickten Tuch Scenen aus der Geſchichte des Tages oder der Vergangenheit erſchienen, ſelbſtgeſchaffene Gemälde, mit welchen die Frau die dürftigen, hölzernen Wände ihres einſamen Hauſes ſchmückt. Tiefe, ſtille Einſamkeit ſah dem Beſchauer aus allen dieſen Dingen entgegen, aus den Coſtümſtücken, von denen jedes durch die Hand der Frau gegangen, und die den ganzen Kleidungsbedarf reichlich deckten, aus den Schmuckgegenſtänden, den Dingen zum täglichen Gebrauch, den Kiſſen, den Handtüchern, den Bettlaken mit der breiten, mühſeligen Schnürſaumbordüre, den reizenden Strohgeflechten, dem geknüpften Zügel- und Zaumzeug; Jahre der Mühe, der einſamen Arbeit liegen über dieſen Dingen.

Beweglicher, wenn auch oft nicht weniger ernſt, zeigte ſich dem Beſchauer

Kanne, in türkiſchem Stil, von Parvillée in Paris.

in einem anderen Gemache des kleinen Jagdpavillons eine Sammlung von Verſuchen auf gewerblichem, künſtleriſchem und wiſſenſchaftlichem Gebiete, welche die Frauen Schwedens zur Ausſtellung geſandt. Da waren Bücher, in Frau Luiſe Flodins' Buchdruckerei zu Stockholm von Frauen geſetzt und gedruckt, da waren künſtliche Zähne von der Zahntechnikerin Frau Gällſtedt ausgeſtellt, Einrichtungsſtücke mit Perlmutter eingelegt, von Frau Lundqvist angefertigt, techniſche Erfindungen verſchiedener Art von Frauen gemacht, ferner Statuetten, Büſten und Basreliefs, von weiblichen Bildhauern gemeiſselt, Medaillen von Frau Lea Ahlborn, Graveurin an der königlichen Münze zu Stockholm gravirt, Aquarell- und Oelgemälde, Bilder ſpitzbergiſcher Blumen und ſchwediſcher Gewächſe, die letzteren von Fräulein Sjöberg für die königliche Akademie der Wiſſenſchaften in Stockholm gemalt, Lithographien, xylographiſche Arbeiten, Kartenzeichnungen, darunter die prämiirte Karte der Eiſenbahnbrücke zu Upſala, von Fräulein Hedda Karlholm gezeichnet, Holzſchnitzereien, einige

Trinkhorn aus Bergkryſtall, Gold- und Relief-Email,
von Ratzersdorfer in Wien.

reizende Dinge in altnordiſchem Stil, Photographien, Zeichnungen, Compoſitionen, kurz von faſt jedem Gebiete, in dem ſich der freie, ſchaffende Menſchengeiſt bis heute verſuchte, war da etwas zu finden. Es gab einzelne Dinge in der bunt gemiſchten Geſellſchaft, bei denen der wahre, ſchöpferiſche Götterfunke bei ihrem Entſtehen ſchon erloſchen war; aus der Durchſchnittzahl der Arbeiten ſah ernſtes Streben dem forſchenden Auge entgegen, und der Geſammteindruck, den der Beſucher empfing, war der, daſs hier die Frauen des ganzen Landes zuſammengeſtanden haben, um den Fremden ein Bild zu geben von dem, was ſie denken, was ſie werden und ſchaffen wollen durch ihre eigene, wenn auch vielleicht theilweiſe noch nicht ganz geſchulte Kraft.

Norwegen hatte von Frauenarbeit nur die Dinge zur Ausſtellung gebracht, welche auf einigen weiblichen Coſtümfiguren exponirt waren; Näharbeiten, den Schnürſaum auf Tüchern und Hemdbeſätzen, die hübſchen, buntfarbigen Schürzen, mit den feinen Liſières, nette Häubchen und abenteuerliche Brautkronen aus Blumenſtäbchen, mit klingelnden Münzen behangen, gewebte Bänder und Gürtel. Es waren, wie natürlich, dieſelben Arbeiten, die wir in Schweden geſehen, mit demſelben ſoliden Gepräge, mit den traditionellen Zeichnungen in jedem bunten Streifen, und mancher ganz unſcheinbaren Zier, die aber dem Kennerauge als ein kleines Prachtwerk nationaler Technik erſchien.

Geſchnitzter Holzrahmen, von Frullini in Florenz.

Oeſterreich, welches, wie Eingangs erwähnt worden, der Frauenarbeit einen beſonderen Raum erbaute, hatte die Arbeiten der weiblichen Schulen, der Dilettantinnen und der nationalen weiblichen Hausinduſtrie ſo ſtreng geſondert, wie kein anderes Land.

Die Volks- und Bürgerſchulen waren, als die elementarſten Unterrichtsanſtalten des Landes, an den Eingang des Ausſtellungsraumes gerückt, dann folgten

die ſtädtiſchen Töchterſchulen, dann die Lehrerinnen-Bildungsanſtalten, die Waiſenhäuſer, die Kloſterſchulen, die Vereinsſchulen, dann die Privatinſtitute und endlich die weiblichen Strafanſtalten. An die Schulen reihten ſich die Arbeiten von Dilettantinnen, und auf dieſe folgte eine kleine Sammlung der nationalen weiblichen Arbeiten des Landes, die durch das mannigfach geſtaltete Material, durch Form, Farbe und Schmuck ein abſonderliches, feſſelndes Bild abgaben.

Wir wollen, der Aufſtellung folgend, mit den Schulen beginnen und von dieſen berichten, von der Volksſchule, die aus den hohen Eichenſchränken mit einer reichen Zahl von Strick-, Näh- und Häkelarbeiten herauslugte, von Nutzarbeiten, wie ſie dieſe Schule lehren ſoll, um ihren Zweck zu erfüllen. Hier und da ſah aus der Menge von weiſsen Geweben, von Mützen und Jäckchen, von Strümpfen und Hemdchen eine beſonders gute, ganz ausgezeichnet zweckmäſsige Arbeit hervor, worunter namentlich die Stopf- und Flickarbeiten zu nennen ſind, welche die Volksſchule zu Roveredo brachte. Die Schulen der gröſseren Städte trugen ſo ziemlich daſſelbe Gepräge; Kinderarbeit im wahrſten Sinne des Wortes, hier und da ein kleiner Verſuch, irgend eine Luxusarbeit einzuſchmuggeln; ein Frivolitätenkrägelchen, eine bunte Stickerei oder dergleichen. Mit beſonders lobenswerthen Arbeiten waren die Schulen zu Freudenthal in Schleſien und zu Roveredo vertreten. Von der Schule im Dorfe, im Gebirge tief drinnen im Lande bekamen wir hier wenig zu ſehen, ſo ſehr es uns gefreut hätte, ihre Arbeiten mit denen ähnlicher Schulen Oeſterreichs und anderer Länder zu vergleichen. Aus Tirol hatte nur eine Schule eingeſandt, die ein gehäkeltes Muſterband und zwei Strohhüte brachte.

Einen Schritt weiter finden wir die Schulen, die weit höhere Aufgaben zu erfüllen haben, als die, in welchen das ganz winzige Kindervolk aus- und einpilgert. Es iſt das auch ein ganz anderes, viel bunteres Bild, das ſich uns zeigt, manche ſehr gute, manche tadelnswerthe Arbeit, wenig, dem Originalität oder reizende Erfindung zuzuſprechen wäre. Eine groſse Zahl dieſer Schulen hat einen eigenthümlich beſchränkten Weg auf dem Gebiete der weiblichen Induſtriearbeiten eingeſchlagen. Die Dinge ſind wie nach einer beſtimmten, nicht immer geglückten Schablone angefertigt, und wo von dieſer abgewichen wird, ſieht ein ſolcher Verſuch meiſt mehr einem Extemporiren als einem ruhigen, überlegten Schritte oder einer guten Erfindung gleich. Am traurigſten aber macht ſich die Schablone in den bunten Arbeiten, in den Geweben mit Wolle und Seide, in den philiſterhaften Stickereien, auf dem geduldigen Stramine geltend. Je fühlbarer dieſes Erbübel der Schularbeiten da und dort zu Tage trat, um ſo glücklicher zeichneten ſich die Unterrichtsanſtalten aus, welche Gutes, Neues in Form und Farbe brachten, welche durch zweckmäſsige Arbeiten, durch richtige Anordnung einen gewinnenden Eindruck machten. Zu dieſen war hier das Waiſenhaus zu Görz mit guten Kunſtſtopfereien und reizenden Knüpfarbeiten zu zählen, ferner die Schule zu St. Urſula in Wien, welche neben eminenten Weiſsſtickereien ein ausgezeichnet ſchönes Kiſſen brachte, das nach einem, dem öſterreichiſchen Muſeum entnommenen Muſter angefertigt war, ferner die Privatinſtitute Goldhann und Frank, die Schule der engliſchen Damen zu Roveredo, welche vortreffliche Nutzarbeiten brachte, die Schule zu St. Ur-

ſula in Görz, welche ausgezeichnete Handknüpfarbeiten und eine ſchöne Muſterkarte von genähten Spitzen ausſtellte.

Unter den Vereinsſchulen waren ſieben Gruppen zu finden. Die Schulen des Frauenwohlthätigkeitsvereines, die des Frauenvereines für Arbeitsſchulen, des iſraelitiſchen Thereſien-Kreuzer-Vereines und des Frauen-Erwerb-Vereines in Wien; aus den Provinzen die des ſteieriſchen Gewerbe-Vereines in Graz, des Frauenvereines in Innsbruck und des Frauen-Erwerb-Vereines in Prag. Die meiſten dieſer Vereine hatten die Ausſtellung nur mit weiblichen Handarbeiten beſchickt, durchſchnittlich mit guten, tadelloſen Näharbeiten, unter welchen ganz beſonders die Lingerien hervorzuheben ſind, welche die 17 Schulen des Frauenvereines für Arbeitsſchulen ausſtellten, Unterrichtsanſtalten, in welchen die kleinen Mädchen für ihre Arbeit entlohnt, und durch ſehr zweckmäſsige und humane Einrichtungen zu Sparſamkeit und Fleiſs angeleitet werden.

Der Wiener Frauen-Erwerb-Verein hatte neben ſeinen Nähſtuben und ſeiner höheren Arbeitsſchule, welche auſser ganz vorzüglichen Maſchinen- und Handnähereien, eine ſehr ſchöne venezianer Spitze brachte, die Arbeiten ſeiner gewerblichen Zeichenſchule, ſeiner Handelsſchule, ſeiner franzöſiſchen und ſeiner engliſchen Sprachſchule und ſeiner telegraphiſchen Lehrcurſe ausgeſtellt.

In ähnlicher Weiſe hatte der Prager Frauen-Erwerb-Verein die Ausſtellung beſchickt; auch hier waren gute, geſchmackvolle Lingerien vertreten, neben den Ausarbeitungen der Handels- und Telegraphenſchule des Vereines.

Von den Lehrerinnen-Bildungsanſtalten hatten ſich zehn, theils durch Einſendung von einzelnen Arbeiten, theils durch Expoſition des Lehrganges an der Ausſtellung betheiligt. In den Arbeiten vieler dieſer Inſtitute machte ſich in auffallender Weiſe die Schablone geltend, deren ich früher Erwähnung that. Ob das Jäckchen aus Prag, aus Brünn oder aus Innsbruck kam, ob das Häubchen da oder dort ſein abgebrauchtes loſes Maſchenmuſter erhielt, ob das ſteif geſtärkte Muſterband, das locker gefügte Krägelchen von dieſem oder jenem Hafen auslief, es war das gleich, eines ſah dem anderen in Monotonie, in nichtsſagender Zeichnung, in oft miſsglückter, herkömmlich irriger Form ähnlich. Ebenſo erſchienen viele reizloſe oder verfehlte Arbeiten in farbiger Wolle, gehäkelt, geſtrickt oder auf Stramin geſtickt; namentlich unter dieſen letzteren waren alle die kümmerlichen, in Form und Farbe entſtellten Produkte weiblicher Erfindung vorhanden, die wir in den anderen Schulen entdeckt und dort gerügt haben. Es iſt dies eine bedauerliche Erſcheinung, gegen die hier in den Anſtalten, in welchen die Lehrerinnen gebildet werden, unter deren Leitung einſt eine unberechenbare Zahl von Mädchen ihren ganzen Schatz von Geſchmack und Arbeitsroutine erwerben wird, mit doppeltem Eifer anzukämpfen iſt. Einige der Inſtitute machten bezüglich der oben erwähnten Fehler höchſt lobenswerthe Ausnahmen; unter dieſen ſind beſonders die Lehrerinnenbildungsanſtalt von Wien, die einen ausgezeichnet gut gearbeiteten Lehrgang ausſtellte, und die von Graz zu nennen.

Die Ausſtellung der weiblichen Strafanſtalten Oeſterreichs füllte einen beſonderen Schrank; Neudorf, Lankowitz, Wall. Meſeritſch, Repy und Lemberg hatten eingeſandt. Eine Gruppe von verſchiedenartigen Arbeiten war da zu

Penelope. Von L. Droſſis in Athen.

ſehen; die Geſpinnſte und Gewebe, wie wir ſie in den Volksſchulen der nordiſchen Länder gefunden, Klöppelarbeiten, Strickereien, Häkel-, Filet-, Guipure-, Poſamentierarbeiten, prachtvolle Weiſsſtickereien und Näharbeiten, Handſchuhe, Blumen, Gold- und Silberſtickereien. Die meiſten dieſer Anſtalten betrachten ihre Sträflinge als Zöglinge, die ſie für ein neu zu beginnendes Leben vorzuſchulen, gegen deſſen Wechſelfälle ſie ſie zu ſchützen haben, und denen ſie einen bis dahin ungekannten Schatz von Kenntniſſen mitgeben, um ſie bei ihrer Freilaſſung erwerbsfähig und dadurch ſelbſtändig zu wiſſen. Die meiſten Sträflinge werden daher ſchon während ihrer Gefangenſchaft nicht nur unterrichtet, ſondern für ihre Arbeit entlohnt, ſie werden mit der Ausführung von Beſtellungen betraut,

Theil der Decoration einer Tiſchplatte in Holzmoſaik, von Barni in Siena.

welche der Anſtalt von auſsen her zukommen, und ſie werden dadurch mit den Anforderungen des Marktes und der Kunden bekannt gemacht, ſo daſs ſie, wenn ſie einſt die Arbeit auf eigene Rechnung betreiben, nicht mit den Schwierigkeiten des Neulings zu kämpfen haben. Die Arbeiten der verſchiedenen Anſtalten waren durchgehends vorzüglich ſchön und gut ausgeführt, und namentlich die Nettigkeit und Correctheit, welche überall zu Tage traten, machten einen auſserordentlich günſtigen Eindruck.

Unter den Arbeiten von Dilettantinnen war da eine Maſſe der verſchiedenartigſten Producte weiblichen Fleiſses und weiblicher Erfindung, wie wir ſie drüben in dem ſchwediſchen Jagdpavillon geſehen. Nur noch reicher, noch vollzähliger war hier jeder einzelne Arbeitszweig vertreten, und mancher trat in ſolcher Menge von Objecten auf, daſs an deiſer Erſcheinung deutlich die Geſchmacksrichtung der Mode und der Frauen zu erkennen war. Näharbeiten verſchiedener Art, köſtliche Weiſsſtickereien, Strick- und Häkelarbeiten, Bunt- Kunſt- und Goldſtickereien bildeten die hervorragenden Gruppen guter Frauenarbeit, die hier in oft maleriſcher Drapirung ausgeſtellt waren. Unter den Kunſtſtickereien prangten Meſsgewänder, Altartücher, reizende Zimmerdecorationen, unter welchen letzteren namentlich die Arbeiten von Severine v. Czaykowska und ein Ofenſchirm, von

Gräfin Zichy-Metternich ausgeführt, zu nennen ſind. Die erſtgenannten Arbeiten beſtanden in der kunſt- und geſchmackvollen Aufbeſſerung alter, ſchwerer Seidengewebe, die durch gute Stickerei und Umnähung zu reizenden Möbelſtoffen adjuſtirt waren; der Ofenſchirm war im japaneſiſchen Style mit Schwung und Virtuoſität ausgeführt, und in der leichten graziöſen Zeichnung geſtaltet, die mit wenigen kühnen Zügen eine ganze kleine Wundermähr erzählt. Daneben waren die prachtvollen Goldſtickereien der Kunſtſtickereiſchule des Herrn Uffenheimer zu Innsbruck, ein Shawl von Baronin Paula Bülow gezeichnet und geſtickt, einige Tiſchteppiche in tadelloſer Ausführung, eine Mappe von Clementine Kohnberger eine anmuthige Arbeit, ein blühendes Idyll in ſchimmernder Seide, einige Kiſſen in verſchiedenſter Decoration, Fächer, Kleider, Schirme, Bänder, vieles darunter ganz ausgezeichnet gut, manches nicht eben beſſer als die Mehrzahl ſolcher Arbeiten, weniges, das nicht dem Plätzchen zum Schmucke gereicht hätte, an dem wir es zur Schau geſtellt fanden.

Neben dem ſchimmmernden Gepränge der Buntſtickereien, der Arbeiten in Gold und Seide, glänzte an anderer Stelle ein anderes Gewebe in feinen, weiſsen Fäden, eine der köſtlichſten, vornehmſten Frauenarbeiten, von der wir bisher in jedem Lande einzelne Proben geſehen. Es waren das die Spitzen, die ſich hier in der oeſterreichiſchen Ausſtellung in beſonders groſser Zal vertreten fanden. Auf Kiſſen, auf Bordüren, auf Fächern, auf Schirmen, als durchſichtige Kanten, auf Kinderkleidern, auf Mützen und Jäckchen, in den mannigfachſten Arten der Technik, in point-lace, in venezianer Guipure, in point de Rome, als iriſche Spitze, als dicht gefügte Klöppelſpitze, in den zarten points d'aiguille und als weltberühmte brüſſeler Spitze erſchien das feine Gewebe, und lag bald in weichen Falten über dem ſeidenen oder ſammtenen Untergrunde, oder hing wie aus Duft gewebt, in hunderten von Blüthchen und Arabesken als zarter, durchsichtiger Schleier hinter den Glasſcheiben der Schränke. Die Spitzen gehörten zu dem Vorzüglichsten, das die Ausstellung gebracht hatte, und namentlich in den venezianer Guipuren fanden ſich einzelne Objecte von ganz vortrefflicher Zeichnung und tadelloſer Ausführung. Zu dem Besten, das hier zu nennen iſt, zählte die Arbeit der Schweſtern Cargnielli, ferner die von Opuich-Fontana, und die des Wiener Frauen-Erwerb-Vereines, welche letztere die schwungvollſte und anmuthigſte Zeichnung aufwies.

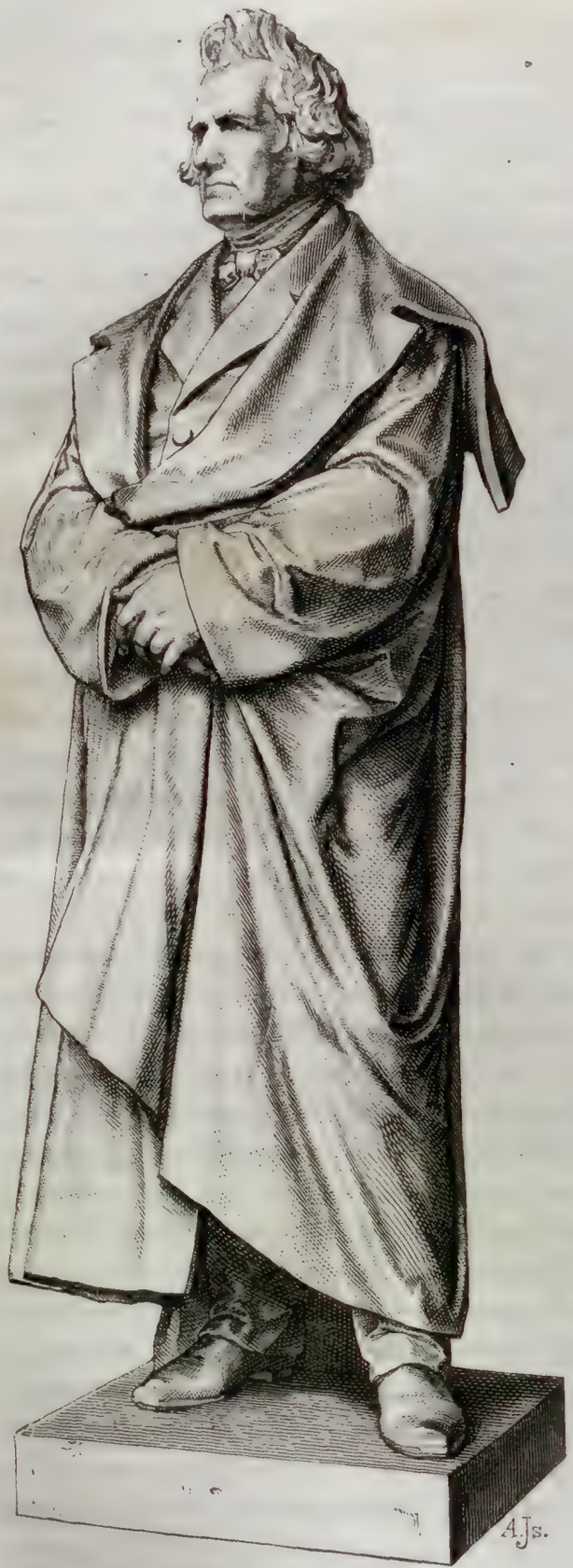
Eine Arbeit welche in gleicher Menge wie die Spitzen vorhanden war, die aber durch ihre Erſcheinung nicht daſſelbe glänzende Zeugniſs für die induſtrielle Thätigkeit der Frauen abgab, waren die kleinen Frivolitäten, die Sternchen aus feiner, weiſser Baumwolle gefügt, die hier ebenso wie die glänzende, vornehme Spitze auf Kiſſen, Decken, Vorhängen als Bordüren erſchienen, ſich an die Taschentücher als Ränder fügten, auf Krägelchen, Manſchetten, Schirmen, auf Toilettegardinen, auf Nadelpolſtern, auf Häubchen, Bändern, allüberall einfanden, wo ſich ein ſolches, wenig charakteriſtiſches Zierwerk befeſtigen läſst. Gedankenlos geſchaffen, ohne beſonderes Merkmal, ein Spielzeug zwiſchen den Fingern, vergänglich wie wenig andere Arbeiten, zeichneten ſich die unzähligen Frivolitätengebilde durch nichts als durch den mehr oder weniger feinen Faden vor einander aus, und empfahlen ſich durch wenig mehr als durch die tadelloſe

Nettigkeit, mit der ſie ausgeführt waren, und der Beſchauer nahm von den groſsen und kleinen Dingen, die da aus ſolcher Arbeit gefügt waren, wohl kaum einen anderen Eindruck mit ſich fort als den, daſs er ein ungezähltes Heer von blendend weiſsen Sternchen beieinander, mehr oder weniger loſe verbunden, geſehen.

Viele andere Erfindungen der Neuzeit oder der Mode, die ſich hier geltend zu machen ſuchten, hat die Aufnahmsjury nicht zugelaſſen, unter dieſen vor allem die aufgequollenen, geſchorenen Wollblumen, die bunt geſtickten Bilder, die Rahmen aus Waldfrüchten, die aufgelegten und aufgenähten Tuchblumen, von denen eine groſse Menge zur Ausſtellung geſandt wurden, und eine traurige Verirrung des weiblichen Geſchmackes erkennen lieſsen. Mit um ſo mehr Freude waren dagegen einzelne, ſehr hübſche Arbeiten ganz neuer Art zu begrüſsen, darunter einige Tiſchtücher, von denen eines auf drapfarbigem Untergrunde bunte Sträuſschen, mit Baumwolle gearbeitet, als Bordüre zeigte, ein zweites auf gleichfarbiger Leinwand, in ſchwarzer Seide, mit ruſſiſchem Stiche genäht, allerliebſte, figürliche Vignetten in chineſiſchem Stile trug, und ein drittes die vortreffliche Kreuzſticharbeit, der wir in der weiblichen Hausinduſtrie aller Länder begegnen, in einer ſehr gut gezeichneten, mit rother Baumwolle ausgeführten Randverzierung aufwies. Derlei Arbeiten ſind beſonders bemerkeswerth, weil ſie klar darlegen, wie weit das Feld iſt, auf dem ſich die Frauenarbeit in Gutem und in Neuem frei ergehen kann, und wieviel Grazie und wieviel Schmuck ſie auf die einfachen Geräthe für den täglichen, häuslichen Bedarf zaubern kann, auf denen bis heute eine Eintönigkeit der Geſtalt und der Farbe laſtet, welche die gleichen Gegenſtände im Haushalte der nordiſchen Frauen nicht kennen.

Neben den bisher genannten Arbeiten zeigte ſich eine vielgeſtaltige Menge von verſchiedenartigen Erſcheinungen, von Experimenten auf mannigfachem Gebiete, darunter manche gute Leiſtung, manches verfehlte Stück Arbeit, manche neue Erfindung, und mancher halb überwundene und halb überlebte Gedanke, der hier noch einmal zu Tage trat. Blumen aus Papier und aus Leder, unter den erſteren ein reizender Kranz von der Meiſterhand der Gräfin Baudiſſin angefertigt, Malerei auf Seide, Porzellan, Leder und auf Holz, einige Webearbeiten auf winzigen Webſtühlen, ein geflochtener Brautſchleier, Holz- und Papierſchnitzereien, xylographiſche Arbeiten, Blumen aus Schwarz- und Weiſsbrod geknetet, Teppiche und Decken aus Tuch- oder Seidenſtückchen moſaikartig zuſammengenäht, eine langwierige, mühſelige Arbeit, ein Bücherſchrank mit eingelegten Bildern, von Gräfin Anna Braida in verſchieden gebeizten Hölzern ausgeführt, ein groſser Teppich aus Kleiderſtoffabfällen geſtrickt, Albums und Körbchen aus Briſtolpapier, getrocknete Blumen, und noch viele andere Dinge waren da, wie ſie weibliche Phantaſie erfindet und weibliche Hände formen, oft reizend und geglückt, oft ein Spielding, das man ſieht, um es wieder, und, nicht ſelten, gerne zu vergeſſen.

Wenn wir die ganze bunte Reihe überſchaut, die ſich da in meiſt fröhlichem, hellfarbigem Gewande zeigte, ſo kehrten wir mit ſtets erneutem Vergnügen zu einer ganz merkwürdig ſchönen Arbeit zurück, die unter den Kunſtſtickereien hing, und die Blicke aller ſachverſtändigen Beſucher feſſelte. Es war dieſs ein von Anna Kupka geſticktes Tuch, deſſen Zeichnung von Profeſſor Storck entworfen,



Standbild Rauch's, von Fr. Drake.

in glücklicher Farbenwahl ausgeführt, die Arbeit zu einem der hervorragendſten Objecte der Ausſtellung geſtaltete.

Als ein reizender, abſonderlicher Schmuck des Raumes, welcher die Frauenarbeiten faſste, erſchienen die Producte der weiblichen Hausinduſtrie mehrerer cisleithaniſchen Provinzen Oeſterreichs, der Länder Tirol, Steiermark, Dalmatien, Mähren, Schleſien, Galizien und Bukowina. Steiermark und Tirol hatten nur wenig eingeſandt, das erſtere einige ſchimmernde Goldhauben, geſtickte Kopftücher und ein „Almtuch“ mit rother Kreuzſticharbeit, die nette Hülle, mit welcher die Körbe überdeckt werden, in denen die Almerin Butter und Käſe von der Alpe zum Thal hinabträgt. Auch Dalmatien hatte nur wenige Objecte gebracht, einige geſtickte Hemden, rothe Käppchen mit Silber geſtickt, ein Flechtwerk aus Aloefäden, gewebte Teppiche und Satteltaſchen. Von dieſen Dingen, unter welchen ſich namentlich die Webereien durch orientaliſche Schönheit in Farbe und Zeichnung auf das Günſtigſte darſtellten, war drüben im Induſtriepalaſte eine bedeutend gröſsere Zahl ausgeſtellt. Dort ſahen wir die Kreuzſticharbeit des Nordens in ſüdlicher Farbenmiſchung prangend, auf den Hemden der Männer und Frauen neben dem Schnürſaume angebracht, der hier wohl in dürftiger Geſtalt erſchien, aber dennoch ſein altes Recht als durchſichtige Randverzierung in den linnenen Gewändern behauptete. Neben dieſen Arbeiten nordiſcher Technik ſchimmerten die Goldbenähungen in Schnürchen und Flitter auf den Oberkleidern der Männer und in den Schleiern der Frauen, darunter manche reizende Zeichnung, wie ſie Perſien und Griechenland brachten, während an anderer Stelle der groteske, derbe Schmuck ſlaviſchen Urſprungs zu Tage trat, die Metallverzierungen an Hals und Bruſt, die derben Knöpfe und Ketten, die bun-

General Prim, von Henry Regnault.

ten Bänder und Schleifen, von denen ganze Bündel, vorne am Hemde befeſtigt, über die Bruſt niederflattern. Goldene Nadeln, durchſichtige Schleier, hohe Brautkronen aus Blumen und Federn, goldbenähte Mieder und Jäckchen voll Flitter und Schmuck und dazu die einfache ernſte Arbeit des Nordens auf dem weiſsen

Linnenzeuge wurden aus den verſchiedenen Landſtrichen Dalmatiens gebracht. Daneben glänzten die Aloefäden, aus denen manches ſpitzenartige Krägelchen oder Tüchlein geknüpft war, und prangten die Teppiche und Decken in ihrer fröhlichen Farbenſchönheit und den undefinirbaren, weichen Linien ihrer ſchwungvollen, untadeligen Zeichnung.

Mähren hatte im Pavillon für Frauenarbeiten weit reicher ausgeſtellt, als es die vorgenannten Länder gethan. Es waren da die Weiſsſtickereien und die bunten Arbeiten zu finden, mit welchen die Bäuerin ihre Schürzen, Röcke und Kopftücher ſchmückt, Coſtümſtücke mannigfacher Art, die Oberhemden mit Arm- und Halsbeſätzen, in ſchwarzer oder gelber Seide geſtickt, bunte Mieder mit ſilbernen oder goldenen Blumen bedeckt, weite Schürzen aus Wollſtoff, aus Seide oder Sammt mit einer bunten Blumenbordüre geſtickt; Kopftücher, wie ſie die Mädchen zum Tanze und die Frauen zum Kirchgange tragen; die Velums, lange breite Schärpen mit ſchöner Stickerei in ſchwarzer Seide; Tücher in welche die Bauerfrau ſich beim Opfergange des Sonntags hüllt; die abſonderlich geformten Hauben aus Tüll, mit weiſsen Fäden durchzogen, die zierliche Deſſins in den glatten Unterſtoff bringen.

Einige der Arbeiten welche hier vorlagen, haben ihren Weg in die Welt hinausgefunden, wie die Loſchitzer Weiſsſtickereien, die Hotzenplotzer Spitzen, die mit Perlen durchſtrickten Häubchen und Lätzchen. Die letztgenannte Arbeit wird in den ſehr armen Bezirken des Landes angefertigt, und theils im Hauſe verbraucht, wo die kleinen Kinder die ſchweren, harten Perlenguirlanden im Gewebe der weiſsen Häubchen, nach Landesſitte, im Sonntagsſtaate tragen müſſen, theils von Händlern und Hauſierern einzeln aufgekauft, und nach dem In- und Auslande, nach Bayern, nach Ungarn, und insbeſondere nach der Türkei verſandt. Ebenſo geht es mit den Weiſsſtickereien und den geklöppelten Spitzen; beide Arbeiten werden von den ärmſten Bewohnerinnen des Landes angefertigt und gegen ein kleines Entgelt an Unterhändler veräuſsert, welche die billige Waare, mit reichem Gewinn, in die meiſten Kronländer Oeſterreichs und hinaus in die Fremde ſenden. Auſser dieſen Spitzen und Stickereien war wenig verkäuflich, das da vom Dorfe zur Ausſtellung gewandert kam; die vielen gehäkelten und geſtickten Schürzenbänder, die Tücher, die Oberhemden mit den prunkvollen, breiten Spitzenkraufen, die rothſeidenen Mieder, die Leibchen in Silberbrocat, und was da mehr von ſolchen Dingen erſchienen war, zeigte ſich als ſtolzer Beſitz der einzelnen Frau, der hier wohl prangen, aber wieder dahin zurückkehren ſollte, von wo er gekommen.

Schleſien hatte nur einige Coſtümſtücke gebracht, darunter die langen, grellrothen Strümpfe, den faltigen kurzen Weiberrock und das ſeidene Mieder, in welchen die Mädchen dort zu Lande erſcheinen; daneben zeigte ſich eine primitive Goldſtickerei und ein Sortiment geklöppelter Spitzen, ähnlich denen, welche Mähren ausgeſtellt, und die um ihrer Haltbarkeit und ihres beſcheidenen Preiſes willen reiche Verbreitung verdienten.

Aus Galizien und aus der Bukowina war eine Menge fremdartiger Objecte, abſonderlicher, in Form, Farbe und Material eigenthümlicher Dinge zur Ausſtellung gelangt. Dieſe Länder, welche noch verhältniſsmäſsig ferne von der

Heerſtraſse des Verkehres liegen, bergen einen reichen Schatz uralter Sitte, uralter Trachten; dort iſt noch das graue Linnen als Kleid, das Teppichgewebe als Schürze und Ueberwurf, der bronzene Schmuck und das Perlgehänge, der lange, vielfach gewundene Gürtel und manche abenteuerliche Kopfbedeckung daheim, die halb der Turban des Südens, halb das ſchwere, verhüllende Regentuch des Nordens iſt. Galizien, das weite Land mit ſeinen verſchiedenen Völkerſchaften, zeigte eine Menge der verſchiedenen Trachten, von denen theils im Pavillon für Frauenarbeiten theils im Induſtriepalaſte eine intereſſante Sammlung zu ſehen war.

Lange Hemden von Linnen, mit mancher ausgezeichnet ſchönen Kreuzſtichbordüre in ſchwarz und roth oder in vielfach zuſammengeſtellten Farben auf Aermel und Bruſt, locker gefügte, wollene Tücher ſtatt der Röcke, ſchmale gewebte Gürtel mit reizenden Deſſins, Ueberwürfe aus Leinwand oder Tuch und irgend eine abſonderliche Kopfbedeckung, ein Mützchen mit rother Wolle, mit Perlbändern, mit Blumen geſchmückt, ein kleiner Turban, ein Strohhut, eine Spitzenhaube mit gebauſchter Krauſe, ein verſchlungenes Kopftuch oder dergleichen machen das Coſtüm der Frauen aus. Die Kopfbedeckung und die Perlſchnüre am Halſe mit den bronzenen Gehängen unterſcheiden in manchem Landſtriche allein die Tracht der Frau von der des Mannes, und auf dieſe Dinge wird daher beſondere Liebe und Sorgfalt verwendet. Feine nette Zeichnungen ziehen ſich durch die vielfarbigen Perlbänder, welche das Mädchen am Halſe und auf der Mütze trägt, die ſchweren Zierrathe von Silber oder von unedlem Metalle tragen alle Formen und alle Geſtalten, die ihnen die Phantaſie ihrer Bildner zuerkennt, um dem weiblichen Geſchmacke zu genügen, und die Kopfbedeckungen in ihrer höchſt verſchiedenartigen Erſcheinung ſind das Ergebniſs ebenſo verſchiedenartiger Sitten und Gebräuche, und erzählen, ob ihre Trägerinnen weiter gegen Süden oder gegen Norden wohnen, ob ſie alt oder jung, vermählt oder unvermählt ſind, ob ſie ihren Hochzeitstag feiern oder zum Tanze ziehen, ob ſie das Brautgemach betreten oder zum letzten Gange geſchmückt, mit dem dürftigen, leinenen Mützchen hinaus zum Kirchhof wandern.

Bei der Einfachheit der Gewänder, ihrer meiſt reizloſen Form und dem ſchweren, derben Material iſt an ihre Schönheit keine beſondere Anforderung zu ſtellen; und doch überraſcht hier und da die Pracht der Farbe und Zeichnung in den meiſt grob gearbeiteten Kreuzſtichbordüren und dem Schnürſaume, der das Linnengewebe ſchmückt, und in den Gürteln, Teppichen und Decken, von denen manche als ein ſchönes muſtergiltiges Gewebe auf der Ausſtellung erſchien.

Südlicher angehaucht, reicher in Farbe und Stoff zeigten ſich die Dinge, welche aus der Bukowina zu uns gelangten. Auch hier ſind die ſchweren Oberhemden aus ſelbſtgewebtem Linnen mit den Kreuzſtichliſièren, die Kleidungsſtücke, wie ſie die Männer und Frauen tragen, die gewebten Gürtel, Taſchen und Teppiche, die Schürzen aus einem gobelinartigen Stoff, wie wir ſie in Schweden und Norwegen geſehen, aber zwiſchen dieſen ernſten, nordiſchen Frauenarbeiten und den einfachen Gewändern bauſcht ſich hier und da ein ſeidener Rock, ſchimmert ein florartiges Gewebe, ein Hemdchen mit feiner Spitzenkrauſe und einem flimmernden Beſatz von Goldfäden und Flitterſternchen oder

Das Nationaldenkmal für König Maximilian II. von Bayern, von C. Zumbusch.

Goldſchmuck, von Caſtellani in Rom.

glänzt ein breiter, metallener Gürtel, in welchem ein paar mächtige Glasſtücke ſtatt der Edelſteine prangen. Drüben in Galizien war die Brautkrone ein aufgethürmtes, luftiges Flechtwerk aus grünen Blättern und Zweigen, hier iſt ſie ein prunkvolles Gebäude aus rother Seide, aus Perlen, Blumen und Pfauenfedern, die ſich ſtolz emporbäumen; aus den Perlſchnüren und Korallen, die wir in Galizien am Halſe der Frauen geſehen, ſind hier ſchwere Gehänge von Silber- und Goldmünzen, von metallenen Kreuzen und vielfarbigen Amulets geworden, und neben den beſcheidenen Häubchen und Mützen ſehen wir manchen zarten Schleier, auf welchem ſeidene Blümchen in bunter Stickerei ſchimmern, oder weiche Schärpen von gleicher Arbeit, ein reizendes Geſchenk, welches die Braut dem künftigen Gatten am Hochzeitstage reicht.

Einzelne der Arbeiten zeugen von orientaliſchem Urſprunge, ſo die Seidenſtickereien, in Deſſin und Technik, und in dem Metallglanze, der in einzelnen Linien durch das ganze Gewebe geht, und die Teppiche mit ihrer einfach ſchönen Zeichnung und der glücklichen Farbenwahl. Dieſe Teppiche ſind von der Bauernhütte nach dem Herrenhauſe gewandert, wo jüdiſche Weber mit Gehülfen und Handwerkszeug ſich, nach Landesſitte, oft für Wochen niederlaſſen, um ſo ein dichtes, wollenes Prachtſtück unter den Augen der Hausfrau anzufertigen. Im Dorfe webt ſich die Bäuerin ſelbſt die ſchwere Decke, mit der ſie ihre Stube ſchmückt.

Einen noch viel reicheren Schatz als das cisleithaniſche Oeſterreich hatte Ungarn in den Hausinduſtriearbeiten ſeines Landes aufzuweiſen. Im Induſtriepalaſte

waren die Arbeiten der ſlaviſchen, ſiebenbürgiſchen und rumäniſchen Bevölkerung Ungarns neben denen Ślavoniens und Croatiens gruppirt, während draufsen im Parke, in dem ſächſiſchen Bauernhauſe und in der hölzernen wallachiſchen Hütte, ſich ergänzende Studien machen lieſsen. In dieſer letzteren war wenig zu finden; auf einem niederen Webſtuhl war ein ſchmaler, teppichartiger Stoffſtreifen ausgeſpannt, etwa eine Schürze, wie wir ſie, oft einfach, oft mit bunter, ausnehmend ſchöner Stickerei verziert und mit blitzenden Goldfäden durchzogen, an der Wand hängen ſahen, oder ein Stück der wollenen Decke, wie ſie über die roh gezimmerten, mit Stroh gefüllten Betten gebreitet war. Aufser dem Webſtuhle war da der Spinnrocken, einige grobleinene Hemden mit der Kreuzſtichverzierung auf Bruſt und Aermel, und einige andere dürftige Wäſchſtücke mit ſchmalen Bordüren im Schnürſaume und der eigenthümlichen Flechtarbeit, die wir an Handtüchern und ähnlichen Dingen in Dänemark gefunden.

Viel freundlicher als das vereinſamte wallachiſche Haus mit ſeinen öden, freudloſen Wänden, empfing den Beſucher das Haus der ſiebenbürger Sachſen, in welchem, nebſt manchem nationalen Geräthe, hinter den Glasthüren der gebohnten Commode eine ganze Sammlung von nationaler Frauenarbeit, auf dem Sonntagsſtaate der Bewohner zu finden war. Weiſsſtickereien in breiten Rändern auf Hemden, Schürzen und Tüchern, ſchwarze Seidenſtickereien, zwiſchen deren Arabesken, goldene Flitterſternchen und blitzende Linien prangten, Deſſins mit weiſsen Fäden in Tüll genäht, Flachſtickereien in Wolle und Seide auf den ſchweren Kleidern des Mannes, kleine Mützchen, metallene Gürtel und ähnliche Schätze füllten den Schrank.

Viel hübſcher und viel eigenthümlicher als dieſe Dinge zeigten ſich die Kreuzſticharbeiten in blau, ſchwarz und roth, mit denen die hochgefüllten, weiſsen Kiſſen, die auf den Betten im Wohnzimmer und in der Gaſtſtube lagen, reich verziert waren. Köſtliche Deſſins von ſtilgerechter Klarheit lagen auf dem Linnenzeug, Arabesken, Blumen in reizenden Linien und origineller Schönheit. Dieſelbe Arbeit war drüben im Induſtriepalaſte zu finden; auch da hatten die ſächſiſchen Frauen Siebenbürgens von den wunderhübſchen Kreuzſticharbeiten auf Decken, Tüchern und auf Linnenzeug aller Art die prächtigſten Dinge geliefert. Statt der feinen Ranken, die ſich über den Rand der Kiſſen hinzogen, waren da ſchwere Bordüren in glühendem Roth auf weiſsem Untergrunde ausgeführt, neben denen an anderer Stelle graziöſe Liſières oder leichte Bändchen in zarten Linien erſchienen. — Neben den Kreuzſticharbeiten zeigten ſich viele Flachſtickereien, die aber von den erſteren an Schönheit und Originalität weit übertroffen wurden. Ganze Käſtchen lagen da voll von dieſen Arbeiten; ganz wunderhübſche Dinge, eine Fülle von Erfindungen in den Zeichnungen, in der Anwendung ſtilgerechter Motive waren da zu ſehen, von denen eine groſse Zahl mit ihrer friſchen Schönheit als belebendes Element in unſere moderne Frauenarbeit mit vielem Glücke einzuführen wären.

Unter den Arbeiten der ſlaviſchen Hausinduſtrie zeigte ſich das verſchiedenartigſte Material von dem ſchweren, dicken Schafwollfaden bis zur Seide und zum blitzenden Golde, in höchſt willkürlicher Farben-Miſchung verwendet. Auf den weiſsen Oberhemden, mit den kurzen, weit gebauſchten Aer-

meln prangten Flachſtickereien in Wolle und Silber neben der Goldſpitze, die den Rand verzierte. Ein luſtiges, fröhliches Leben, das nicht viel nach Ziel und Zweck fragt, lag auf den meiſten Dingen, die faſt von kindiſcher Freude am Vielgeſtaltigen erzählten. Mützen und Hauben in allen Formen, mit Spitzen Blumen, Bändern, Federn bedeckt, mit Gold überſchüttet, prunkende, flitterbedeckte Gewänder, grofsblumige Röcke, ſchillernde Mieder und flatternde Schleifen, mit Thierbildern an allen Rändern, machten manchen Aufputz aus. Daneben aber zeigten ſich feine, vornehme Stickereien in gelber Seide

Tapete von Balin in Paris.

und Silber auf irgend einem Gewand oder zitterten funkelnde Goldarabesken durch eine weiche Spitze oder glühte eine farbenprächtige Bordüre, als Randverzierung eines Gewebes, in ſeltener Pracht. Vielfach waren hier in den Arbeiten die Motive aus der Thierwelt zu finden, oft recht nett gruppirt, am richtigen Platze, oft toll und grotesk, in kindiſch naiver Zuſammenſtellung oder wirrem Durcheinander; oft Pferde, Vögel und Frauengeſtalten, die hinter einander herſprangen, und durch die regelmäſsige Wiederholung deſſelben Motives einen doppelt komiſchen Effect machten. Zuweilen waren dieſe Bilder mit bunten Farben in den Rand eines Tuches gezeichnet, zuweilen ſchimmerten ſie in einer durchſichtigen Spitze und lieſsen nur in feinen Linien die Skizze errathen, die hier dem Gewebe zu Grunde lag.

Noch viel prunkvoller in der Farbe, noch viel glänzender in Schmuck und Zier als die ebengenannten Arbeiten zeigten ſich die Producte der rumäniſchen

Ornament einer geſchnitzten Holzfüllung, von Frullini in Florenz.

Hausinduſtrie Ungarns, die Gewebe, die Gewänder, auf deren Form und Technik wir ſpäter, in dem Berichte über die Ausſtellung der Romania wieder zurückkommen werden.

Ungarn ſelbſt hatte an Frauenarbeiten Coſtümſtücke verſchiedenſter Art, Strohgeflechte, gewebte Stoffe, Blumen und ähnliche Dinge gebracht, darunter manch prunkendes Gewand, Mieder und Schürzen mit Gold und ſeidenen Blumen bedeckt, feine Spitzengewebe, durch die ſich Flitterarabesken mit glühenden Kelchen zogen, Spitzen mit ſchwarzer Seide und Gold durchwirkt, manches feine, elegante Toiletteſtück, auf dem eine ganze Fluth von Glanz und Schimmer lag. Und mitten unter all der prunkenden Schönheit, unter dem leuchtenden Gefunkel lag allerorts das Flachsbündel mit ſeinem feinen zauſigen Fadengewirre, und der Spinnrocken, und erzählten, daſs ſie hier in dem vielgeſtaltigen Gepränge daheim ſeien, und die Grundlage wären von all der Schönheit.

Aus Croatien und Slavonien war sehr wenig von den ſchönen weitgerühmten Arbeiten der Hausinduſtrie eingeſandt worden, von den köſtlichen Stickereien in Gold, in Wolle und Seide, in welchen die orienta-

Treppengeländer von Meſſing,
von Denière in Paris.

liſche Technik anklingt und orientaliſcher Farbenſinn, von den ſchönen, ſtilgerechten Zeichnungen, mit denen die Bauersfrau alle Gewänder ſchmückt. Das k. k. öſterreichiſche Muſeum für Kunſt und Induſtrie hat eine Sammlung ſolcher Arbeiten erworben, die uns die ganze Schönheit, den Reichthum der Erfindung zeigt, welche hier aus unſcheinbarem Material, mit den dürftigſten Mitteln köſtliche Dinge ſchafft. Es ſind grobe Leinwandhemden, auf Bruſt und Aermel mit lockeren Kreuzſtichbordüren benäht, die durch ihr loſes Gefüge einen plaſtiſchen Effect abgeben, wie wir ihn in ähnlicher Weiſe nur auf den Gewändern der Frauen von Marokko geſehen. Auf Tüchern, Schürzen und Oberhemden erſcheint der Schnürſaum als Spitze verwendet, hier und da iſt er in die Schleier als feiner Rand mit Goldflitter und lichtrother Seide verwebt. Blumen, Arabesken, Thier- und Menſchengeſtalten ſind im Schnürſaum, in der Flachſtickerei, in den Kreuz-

ſtichbordüren, in der Klöppelſpitze und in den Webearbeiten zu finden, oft kindiſch naiv und grotesk, oft mit Schwung in ernſter, einfacher Zeichnung angebracht. Ueberall klingt in den Arbeiten der Norden und der Süden gleichzeitig an. Die Nelkenknoſpe und die vollerblühte Mohnblume, die Vögel mit dem gehobenen Flügel, der Hahn, das ſpringende Böcklein und ähnliche Erſcheinungen, wie wir ſie auf den Frauenarbeiten Ruſslands finden, und die Farbengluth in den reizenden Ornamenten, die blitzende, flitterdurchwebte Spitze, der Schmetterling zwiſchen funkelnden Sternen und glühenden Blumenblättern, wie wir ſie im Süden entdecken, liegen auf allen Gewändern bald in mühevoller Arbeit, bald leicht und loſe hingeworfen, wie im Spiele.

Von allen dieſen Producten der weiblichen Hausinduſtrie waren nur die Teppiche, die flachen Gewebe, auf der Ausſtellung vertreten, mit ihrer bunten Farbenpracht und der meiſt ſehr ſchönen ſtilgerechten Zeichnung.

Neben den Arbeiten nationalen Urſprunges brachten die transleithaniſchen Länder einige unbedeutende und einige unſchöne Frauenarbeiten von Dilettantinnen, darunter manches von überlebter Erfindung. Die Ausſtellung des Hausfrauenvereines und die des Fraueninduſtrievereines enthielten der Mehrzahl nach echte Dilettantenarbeiten moderner Erfindung, von der ſchweren Tuchblume auf Decken und Polſtern bis zu den Bildern aus Gewürzblumen, aus Menſchenhaaren und auf Stramin geſtickt. Hie und da zeigte ſich mitten unter dieſen traurigen Dingen irgend eine Kante, ein Streifchen, denen die volle Schönheit der nationalen Arbeiten eigen war, wie wir ſie in der Hausinduſtrie des Landes geſehen, und ſolche Erſcheinungen, nebſt guten, praktiſchen Nutzarbeiten, warfen ein verſöhnendes Licht auf die ganze Gruppe, in welcher die mannigfachen Verſchrobenheiten, die da in allen Geſtalten prangten, mit gewöhnlicher Aufdringlichkeit um den Vorrang ſtritten.

Alles, was wir in Ungarn von den Frauen der verſchiedenen Volksſtämme gearbeitet ſahen, das hatte Rumänien, mit dem Glanze und dem Reichthum des Südens überſchüttet, in mannigfacher Geſtalt wiedergebracht. Die Ausſtellung der Frauenarbeiten des Landes bildete einen Glanzpunkt in dem Raume, welchen Rumänien einnahm; da flimmerte, funkelte und blitzte alles, da leuchtete die dunkle Farbengluth auf allen Gewändern, und ein reizendes Gewirre von golddurchſponnenen Schleiern, ſeidenen Blumen, flitterbedeckten Schürzen, von Flor und Spitzen, von Silberfäden und ſchweren, ſchimmernden Perlgehängen zog das Auge des Beſchauers auf ſich.

Der Untergrund, die Technik, aus welchen dieſe blendende Herrlichkeit entſteht, ſind die des Nordens. Die Leinwand, dicht oder locker gewebt, der dunkle Schafwollſtoff, hie und da die leichte Seide, wie wir ſie in der Bukowina geſehen, werden zu den Gewändern verarbeitet, und auf dieſe Stoffe wird mit dem Kreuzſtiche in bunten Farben, oder in Flachſtickerei, das Gewirre von Bordüren und Arabesken gezeichnet, das nicht ſelten den ganzen Untergrund bedeckt. Hie und da gibt die Technik des Südens Gaſtrollen, der Tambourſtich und die Schnürbenähungen ziehen ihre biegſamen Linien über den Stoff und legen ſich in reizender Farbenmiſchung zu Gewinden und Ranken zuſammen. Erſt über dieſe, meiſt einfachen Zeichnungen in anſpruchsloſer Technik ausge-

führt, iſt dann das metalliſche Lichtgefunkel des Südens, das bleiche, leuchtende Silber, das glühende Gold gebreitet, die in feinen Fäden ſich durch die Arabesken und Ornamente ſchlingen, oder als eine Laſt von Glanz und Schimmer den Untergrund decken, als Flitterſternchen die Blumenkelche füllen, und tauſend Stellen finden, die ſie mit ihrem zitternden Lichte beleben. Die Coſtümſtücke, auf denen die reiche Zier von Frauenhand liegt, ſind die Oberhemden in Leinwand, in leichter Seide und in Flor, die Schleier, die gewebten Gürtel aus Schafwolle und Flitter, und das Prachtwerk, die Schürze, welche aus zwei Theilen beſteht, von denen der kürzere vorne, der längere rückwärts getragen wird. Stickereien in Farben, mit Gold und Silber durchwirkt, bedecken das teppichartige Gewebe, an deſſen Rand lange, mit Flitter gezierte Wollfranſen genäht ſind, welche an der oft nur ſpannenbreiten Schürze als ein bewegliches, meiſt glührothes Gehänge prangen.

Ruſſiſche Krüge.

Auch hier, mitten unter dem Gefunkel, iſt der Schnürſaum zu entdecken, mit Silberfäden und Seide durchwebt, der ſich am Rande des Schleiers, des durchſichtigen Kopftuches hinaufwindet, welches letztere neben Blumenkränzen und langen, feinen Goldſträhnen, die loſe, wie bewegliche Strahlen, über die Schultern bis zum Saume des Gewandes hinabfallen, den Haarſchmuck der Frauen ausmacht.

Von bunten Webereien brachte Rumänien, auſser den Schürzen und den Bändern welche den Gürtel bilden, und deren Enden, mit Flitter und Quäſtchen geſchmückt, vorne herabhängend getragen werden, eine bedeutende Zahl von Teppichen, Decken und Taſchen, mit denſelben undefinirbaren, ſtilvollen Zeichnungen und derſelben fröhlichen Farbenſchönheit, wie wir die gleichen Gewebe unter den Arbeiten der ſüdſlaviſchen Frauen, ferner in Galizien und in Dalmatien geſehen.

Abſeits von den Arbeiten der Hausinduſtrie waren ſchöne Goldſtickereien auf purpurnem Sammt ausgeſtellt, Pelze, Sättel und Männerkleider, ferner alte und neue Arbeiten zu kirchlichen Zwecken, Paramente, Bilder, darunter eine Grablegung Chriſti, eine Menge von in Oel gemalten Geſichtern, Händen, Füſsen, über die ein Goldgeſtricke hie und da gebreitet war; häſslich wie alles ähnliche.

Handſpiegel von W. J. Thomas in London.

Die Frauenarbeit Griechenlands iſt mit der Rumäniens verwandt; es iſt da daſſelbe ſüdliche Blitzen und Flimmern, das Goldgefunkel und die leuchtende Pracht der Seide. Aber Griechenland hatte wenig eigentliche Hausinduſtriearbeiten im ſtrengen Sinne gebracht, auſser einigen Coſtümſtücken, wie ſeidene Röcke, das Mieder mit den Arabesken und Vögelchen in Gold benäht, die feine Spitzenſchürze, das Oberhemd mit der breiten Halskrauſe, den Halsſchmuck aus Bändern, Perlen und Metallgehängen und den Kopfputz aus Bandſchleifen, Blumen, Flitter und dem kleinen, feinen Spitzenſchleier, der über den Nacken der Griechin niederfällt.

Neben dieſen Dingen, die vereinzelt zu ſehen waren, prangten die Arbeiten der Städterinnen, Gewänder von reicher Schönheit, Luxusgegenſtände mit

Emaillirte Metallplatte von Elkington & Co. in Birmingham.

Grazie und Glanz ausgeſtattet. Auf Tuch, Sammet und auf ſchwerer Seide waren köſtliche Ornamente mit aufgenähten Goldſchnürchen gezeichnet; oft lag dieſer Schmuck als breite Bordüre, die ihre Ranken, Palmen und Gewinde bis in den Mittelgrund hinein ſpann, bald als feines Bändchen am Rande des Gewandes. Hie und da war eine leuchtende Farbe in die Blume, in das Ornament eingeführt, glühte mitten in dem matten Golde eine funkelnde Linie aus Flitter oder Bouillons gewoben. Auf Schuhen, auf Jäckchen, Ueberwürfen, Gürteln und Schleiern lag dieſe helle, elegant durchgeführte Pracht. Selten fand ſich eine verfehlte Zeichnung oder eine miſsglückte Farbenmiſchung; alles ſah überſchüttet mit Reiz und Schönheit aus, und nur wo die Arbeit von der Technik nationaler Erfindung abwich, machten ſich Irrthümer geltend.

Neben den bunten, ſchimmernden Gewändern war die Gold- und die Seidenſpitze des Orients zu finden, die letztere als das feine, filigranartige Gewebe, welches mit der Nadel angefertigt wird, und eine der mühſamſten, wenigſt lohnenden Arbeiten von Frauenhand iſt. In ſubtiler Reinheit ausgeführt, erſchien ſie hier am Rande der Schleier, der weiten, hängenden Aermel des feinen, ſeidenen

Obergewandes, wo ſie als Blümchen, Arabesken und Falter in wechſelnder Geſtalt ſich zeigte.

Die Ausſtellungen einiger weiblichen Unterrichtsanſtalten, der Communalſchule zu Corfu, der Inſtitute Arſakion und Surmelis zu Athen, hatten ausgezeichnet ſchöne Arbeiten, Weiſs- und Buntſtickereien, Spitzen, Nähereien, gute Stopfarbeiten gebracht. Einige Luxusarbeiten, wie eine Gobelinſtickerei des Inſtitutes Arſakion und einige reizende Filetguipurearbeiten, welche die Schule Surmelis brachte, gehörten zu den beſten Dingen der Ausſtellung; leider wurde der günſtige Eindruck, welchen der Beſchauer hier empfing, durch manches Product ganz kläglicher, europäiſcher Erfindung geſtört, durch lärmende Tuchblumen und Straminſtickereien und durch ähnliche Dinge von unſchöner Farbe und plumper Geſtalt.

An der Schwelle der Ausſtellung Griechenlands, und hoch oben an den Wänden des weiten Raumes, waren die gewebten Teppiche und Decken zu ſehen, von denen viele zu den Producten der Hausinduſtrie des Landes zu zählen ſind, und deren Mehrzahl durch Farbenſchönheit und Zeichnung ihre Verwandtſchaft mit den Geweben ähnlicher Art, welche Dalmatien, die Bukowina und Rumänien aufwieſen, deutlich bekundeten.

In anderer Weiſe prunkend und prangend als die Frauenarbeit in den beiden Ländern, über welche eben berichtet worden, zeigte ſie ſich in Rufsland, wo einzelne Producte ſolcher Thätigkeit als fremde, abſonderliche Erſcheinungen ſich vorſtellten. Hier iſt es die Kreuzſticharbeit auf weiſsem Linnen, das buntbedruckte kattunene Gewebe und die grobe geklöppelte Spitze, welche den erſten Rang im nationalen Gewande der Frau und auf den mannigfachen Wäſchſtücken, dem Leinenzeug, den Tüchern behauptet. Effectvolle Zeichnungen, breite und ſchmale Bordüren aus ſtilgerechten Blumen, Sternen, Arabesken zuſammengefügt, laufen in Blau oder Roth auf dem weiſsen Untergrunde rund um den Saum des Rockes, auf dieſe Bordüre folgt eine geklöppelte Spitze oder ein Zwiſchenſatz, der in den Stoff genäht iſt, dann ein farbiger, meiſt grell rother Kattunſtreifen, auf dem eine naive Zeichnung von gelben Blumen und Ranken erſcheint, und dann wieder die Klöppelſpitze und wieder die Kreuzſtichbordüre, und ſo fort, Rand an Rand, in bunter Farbe und weiſser Spitze vom Saume bis zum Gürtel hinan. Ebenſo ſind die Schürzen geſchmückt; ein ſchmaler weiſser oder blauer Streifen zeigt den eigentlichen Grundſtoff, dann kommt Zierrath an Zierrath in bunter Farbe, Klöppelſpitzen mit rothen Hähnen, mit Böcken und Ziegen darin, glührothe Bänder von Kreuzſticharbeit mit ausgezeichnet ſchönen Ornamenten von claſſiſchem Geſchmack und dazwiſchen die hellfarbigen Stoffbordüren, die wie ein luſtiger Gedanke durch das Gewebe gehen. Blau und Roth dominiren; wo ſich die Kreuzſticharbeit zeigt, iſt ſie in dieſen Farben ausgeführt, auf den Handtüchern, dem Tiſchzeug ſind die Ornamente von leuchtendem Roth oder tief dunklem Blau, die Stoffſtreifen in Seide und in Wolle ſind von gleicher Färbung, und nicht nur in der geklöppelten Bauernſpitze, ſondern ſelbſt in einigen prachtvoll gezeichneten Venezianer Guipuren läuft der rothe Faden keck und verwegen rund um die ſchönen Blumen und Arabesken, die in dem kühlen, blendend weiſsen Untergrunde liegen.

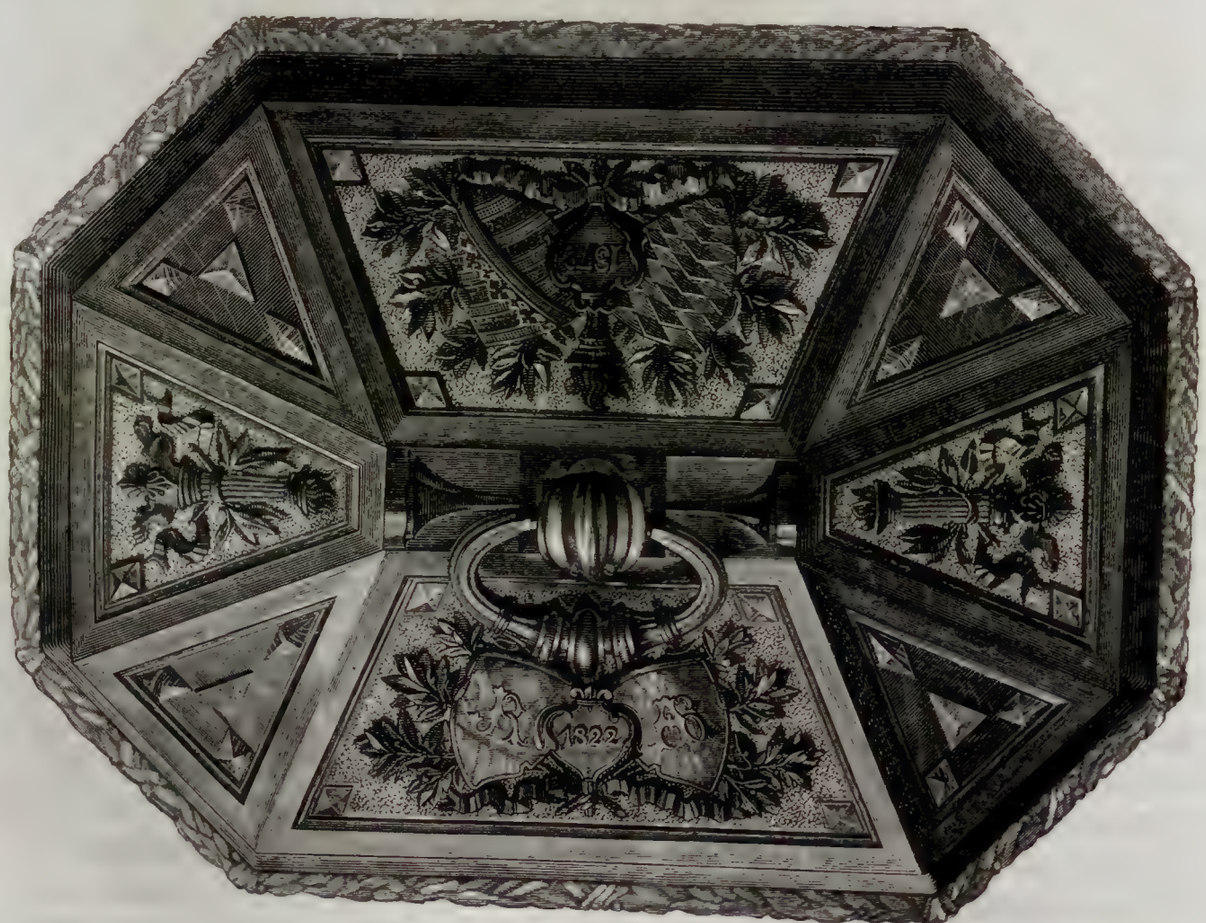
Abgeſehen von ſolcher Verirrung nationalen Geſchmackes, wie ſie an der edlen Venezianer Spitze zu Tage trat, hatte Rufsland unter ſeinen Frauenarbeiten wenig ausgeſtellt, das nicht zur Nachahmung höchlichſt empfehlenswerth erſchiene, und namentlich hat es die Verwendung der Kreuzſtichbordüren auf Tiſchtüchern, Handtüchern, Blouſen und Kinderkleidern in entzückend ſchönen Deſſins und

Vaſe in Limouſiner Art, von Mintons in Stoke upon Trent.

in reizender Art nachgewieſen. Es gibt kaum einen fröhlicheren Schmuck als dieſe glührothen Bordüren auf dem weiſsen Untergrunde, die durch die edle, ſtilgerechte Zeichnung das einfache Gewebe zu einem Gegenſtande von künſtleriſchem Werthe umgeſtalten.

Eine Reihe von prachtvollen Stickereien und alten, halbverblichenen Geweben hatte die Geſellſchaft zur Förderung der Künſte ausgeſtellt. Unter dieſen Arbeiten waren Kleidungsſtücke, Paramente, Kronen, Mützen von abſonderlicher Art; Seide, Gold, Perlen lagen auf dem erſtorbenen Untergrunde, aus dem die

Schatulle von Serpentin, Bronze und Halbedelſteinen, nach Entwurf von R. Steche ausgeführt von der Sächſiſchen Serpentin-Geſellſchaft in Zöblitz im ſächſ. Erzgebirge.



Deckel zu obiger Schatulle.

Kamin von der Zöblitzer Serpentin-Gefellfchaft.

alte Pracht in einzelnen Funken noch leuchtete. Auf den meiften Dingen laftete die Stickerei mit allem Prunke, wie wir ihn auf Kirchengewändern fehen; vielen der Gegenftände war nicht Zweck und Beftimmung abzufragen, fie waren eben ein Stück alter, vergangener Herrlichkeit, von der losgetrennt fie nun hier, in dem gläfernen Schrein, dem Auge des forfchenden Befchauers vorlagen.

Die Ausftellung Finnlands zeigte von Frauenarbeiten, aufser einer Weifsftickerei von feltener, äufserft mühevoller Technik, nur echte, rechte Hausinduftrieproducte, gewebte Tücher, Schuhe aus breiten Baftftreifen geflochten, Spitzenmützchen und kleine feidene Hauben, Hemden mit Tambourarbeit gefchmückt, und in roth und weifs mit dem ruffifchen Stiche auf allen Säumchen benäht, Strohgeflechte, Hüte und Matten. Mitten unter allen diefen Dingen lag der

Spinnrocken und ſtand der Webſtuhl, auf welchem, in einzelnen verflochtenen Fäden, ein Stück des einfachen, groben Linnenzeuges lag, das hier in ſchweren, aufgerollten Ballen zwiſchen den Holzſchnitzereien, den Flechtarbeiten und manchem Geräthe von Männerhand geformt, zur Schau geſtellt war.

Am nördlichen Ende der ruſſiſchen Ausſtellung, kaum getrennt durch ein hohes Portal, zeigte ſich die Expoſition der Länder des Kaukaſus und von Turkestan, wie eine glühende, tropiſche Blume, welche der Zufall mitten auf die fremde, nordiſche Erde herabgeſchleudert hat. In orientaliſcher Farbe und Schönheit ſchimmerte und prangte da Alles und leuchtete vor allem die Frauenarbeit, die auf Seide und Sammet, mit Goldfaden und ſilbernen Schnüren das ſonnige Gepränge des Südens hinzauberte. Schwere ſammetene Decken, Gewänder von orientaliſchem Schnitt, Gürtel, in denen Flitterquaſten hingen, Vorhänge mit hochaufklimmenden fremdländiſchen Blumen und kühnen Arabesken, durch welche Sterne blitzten und der ſilberne Halbmond leuchtete, gemahnten an das Morgenland, an die Türkei, in deren Ausſtellungsraum unter einem Baldachin von farbenprächtigen, ſchweren Geweben, und unter ſanft gebogenen Palmenzweigen, die Frauenarbeit des Landes an bevorzugter Stelle erſchien.

Wir haben es hier nicht mehr mit der Arbeit von Frauenhand allein zu thun, wenn wir die herrlichen Gold- und Seidenſtickereien, die bunten Teppiche, die Schleier, Kiſſen, Decken und Gewänder betrachten, welche die Länder des Orients, welche Perſien, Indien, die Türkei, Tunis, Marokko, Egypten zur Ausſtellung gebracht hatten. Wir wiſſen, wie ſehr die Hand des Mannes hier im Spiele iſt, wieviele der wunderprächtigen Farbenmiſchungen, der kunſtgerechten Zeichnungen, der glücklichen Zuſammenſtellungen in Form und Material ein Werk des Mannes ſind, der hier zu Lande das reizende Gefüge, das die Frau allerorts als ihre Arbeit kennt, mit ſeiner Erfindungskraft belebt und gekräftigt hat und mit deſſen Hülfe das weltberühmte, unnachahmliche, in Form und Farbe untadelige Induſtrieproduct zu Stande kommt, das wir als orientaliſche Frauenarbeit kennen.

In Tambourſtich auf Seide, Tuch und Gazeſtoff, in Goldſtickerei auf purpurnem Sammet, in Flachſtickerei auf Leder und anderen Stoffen, in Benähungen mit Gold- und Silberſchnürchen zeigten ſich die vornehmſten Arten der Technik in den Arbeiten der Türkei. Wie begreiflich, war kaum ein Ding zu ſehen, auf dem nicht irgend ein leuchtender Funke lag, bald als blitzender Faden, der ſich geheimnisvoll durch das Gewebe zog, bald als flimmernde Spitze, die am Rande des Gewandes oder des Schleiers hing, bald als eine Laſt von Gold und Silber, die mit prunkendem Gefunkel, ſchwer und mächtig auf dem Unterſtoffe lag.

In der Tambourararbeit, der eigentlichen Technik des Morgenlandes, hat ſich die Türkei weit hinter den anderen Ländern des Orients gezeigt. Gröber, unregelmäſsiger reihte ſich hier Stich an Stich, als dies in Perſien und namentlich in Indien zu finden war; die Arbeiten ſahen loſe und weniger gediegen aus, wenn ſich auch die Macht der guten Farbe mit allem eigenthümlichen Reize in ihnen zur Geltung brachte. In glücklicher Verwendung war die Tambourarbeit auf dem Kleide einer der vielen Coſtümfiguren zu ſehen, mit welchen der Ausſtellungsraum der Türkei geſchmückt war. Auf geſtreiftem Stoffe, der in hellen

und dunklen Farben gezeichnet war, lief in einem weifsen, ziemlich breiten Streifen eine fchmale Guirlande von ftilifirten Blumen hinauf, ein zartes Gewinde im Kettenftich ausgeführt. Die Arbeit fah anfpruchslos und doch reizend aus; man mufste fie fuchen, um fie zu finden, und doch guckten die Blümchen, Blätter und Ranken mit eigenthümlicher, freundlicher Schönheit aus allen Falten des Gewandes hervor.

Viel prunkvoller als folche Arbeit zeigte fich die Goldftickerei, welche auf Decken und Kiffen prangte. Auch an diefer Arbeit war hier und da die Ausführung nicht ganz tadellos, die Zeichnung nicht von hervorragender Schönheit; aber eben nur hier und da; eine grofse Zahl der herrlichen Arabesken, die auf Sammet und Seide mit goldenem Faden gezeichnet lagen, fchimmerten in der ganzen, räthfelhaften Pracht des Orients.

Zwifchen den koftbaren Dingen, die fich mit Seide und Metallglanz überfchüttet zeigten, fanden fich einzelne Erfindungen und Arbeiten leichterer Art, die halb im Ernfte, halb im Spiele Verwendung fanden. Feine, goldene Säumchen fpannen fich an den Schleiern hinauf, feidene Blumen lagen auf den ledernen Riemen der Sandalen geftickt, einzelne Halbmonde und Sternchen flimmerten auf Ueberwürfen von weifsem Gazeftoff; wie durch Zufall hingeftreut, die feidene, griechifche Spitze zeigte fich in aneinander gereihten Blümchen und Blättern, in allen Farben verwendet, während die Goldfpitze am Rande des Schleiers, des Oberkleides und des Tafchentuches prangte.

Unter den Arbeiten, welche in den Schränken ausgeftellt waren, fand fich wenig oder nichts, das an die Technik des Abendlandes oder gar des Nordens gemahnte, man müfste denn einiger entfetzlichen Modearbeiten gedenken, einiger fratzenhaften Gebilde, welche irgend ein Inftitut zu Conftantinopel als Schularbeiten ausgeftellt hatte. Dafür fand fich aber an den Coftümftücken, an den Gewändern der Männer und Frauen, die draufsen in der Halle an den hohen Säulen ftanden, manche Arbeit wohlbekannter, anheimelnder Art. Da war der Schnürfaum auf manchem leinenen Hemde, da klomm an manchem Gewande eine fchmale Bordüre von Kreuzftichen empor und fchmiegte fich eine derbe geklöppelte Spitze um den Aermel des Unterkleides, über dem ein koftbares, mit Gold und prunkendem Flitter bedecktes, in Seide fchimmerndes Gewand lag. Die Technik des Nordens war hier zu finden, aber fie friftete ein kümmerliches Dafein; der vollen Schönheit entkleidet, welche fie in ihrem Heimathlande kennt, halb verborgen, nur wie geduldet, verfchwand fie vor der hellen Pracht der Seide und des Goldes, deren eigentliches Reich an der Schwelle des Orients beginnt.

Die Arbeiten, welche Egypten, Tunis und Marokko brachten, und welche hier, wie überall, wo der Süden auf der Ausftellung vertreten war, als eine reizende, die Blicke feffelnde Decoration erfchienen, trugen durchfchnittlich das Gepräge des Orients. Es war da derfelbe Glanz, derfelbe Schimmer über die Gewänder gebreitet, was durch Frauenhand gegangen, hatte unfehlbar etwas von der weichen, üppichen Pracht des Südens abbekommen, und nur in einem einzigen Schranke der egyptifchen Ausftellung waren nüchterne, düfter gefärbte oder wenigftens prunklofe Frauenkleider zu fehen; kattunene Beinkleider und

Käſtchen in Ebenholz, vergoldeter Bronze und Email, von Ratzersdorfer in Wien.

Ueberwürfe, weiſse ſchmale Tücher, die wie Schürzen über die Bruſt herabfielen, weiſse, weite Mäntel aus Baumwollſtoff, und einfache, ſchwarze Lederſchuhe bildeten die Beſtandtheile des ganzen Coſtüms. Wie in Feuer, Licht und Farbe getaucht erſchienen dagegen die ſeidenen Gewänder, die im Gegenſatze zu ſolcher traurigen Drapirung, mit Gold und Flitter, mit Blumen, Ranken und Ornamenten bedeckt waren, und die theils in den Schränken zur Schau lagen, theils hell, blitzend, mit Bändern, Perlen, Gold und Flitter geſchmückt, ſich als Coſtüm der Frauen von Tunis und Marokko erwieſen.

Unter den Arbeiten, welche aus dieſen Ländern zur Ausſtellung gelangten, zeigte ſich ein eigenthümliches Gemiſch, eine Regelloſigkeit in Technik und Ausführung, wie ſie drüben im Orient kein Land vorgewieſen hat, und mancher

Caſſette in ſpaniſcher tauſchirter Arbeit, von Zuloaga.

Anklang an weit Entferntes, an Dinge, die wir im Herzen Europa's daheim geſehen; es waren da viele abſonderliche Erfindungen, aufgebaut auf aſiatiſche Pracht in Material und Zeichnung, und ausgeführt mit Hülfe eingewanderter, europäiſcher Technik. So waren da in der Ausſtellung Egyptens Blumen in farbiger Seide, deren Fäden durch feinen Florſtoff gezogen waren, eine Arbeit die wir, zwar in Weiſs, aber doch nur in Spanien getroffen, und die ſeit Jahrzehnten aus Europa verſchwunden ſcheint, früher aber hier hoch im Schwunge war; ferner brachte Marokko eine eigenthümliche Stickerei auf locker gewebtem Untergrunde, von welchem ſich Stich um Stich loſe abhebt, ſo daſs die Arbeit auf den erſten Blick einem Geſtricke gleicht, eine Technik, die nur in Hausinduſtriearbeiten der ſüdſlaviſchen Frauen wiederzufinden iſt; gleich überraſchend wie dieſe Erſcheinung zeigte ſich die Uebereinſtimmung mancher Zeichnung mit denen der ſüdſlaviſchen und ruſſiſchen Ornamente, da hier in Marokko ebenſo wie dort, das gehörnte Böcklein, der Vogel, die Frauengeſtalt mit den in die Seite geſtemmten Armen zu finden waren, nur daſs ſie hier nicht in der geklöppelten Spitze oder in der Kreuzſtichbordüre erſchienen, ſondern in ſchimmernder Seide auf reichen Decken prangten. Ferner hatte Tunis Bordüren in drapfarbiger Seide auf weiſsem Untergrunde flach geſtickt ausgeſtellt, wie ſolche Arbeiten in gleicher Farbe und von gleicher Schönheit der Zeichnung unter den Producten der Hausinduſtrie Mährens vielfach auf Hemdbeſätzen und Velums der Frauen zu finden waren.

Dieſe halb abendländiſchen Erſcheinungen, die uns anheimelnd aus dem fremden, orientaliſchen Gewande entgegenſchauten, waren da in einer glänzenden

Umgebung anderer Art. Herrliche Stoffe in purpurner Seide durchwebt, Kleider, auf denen ein ganzer blitzender Regen von goldenen und ſilbernen Blüthen lag, koſtbare Vorhänge und Decken zu religiöſem Gebrauch, mit pomphaft ſchwerer Zeichnung, mit Ampeln, Säulen und aufſtrebenden Blätterranken in Goldſtickerei bedeckt, Schuhe, Schleier, Ueberwürfe, alles mit dem leuchtenden Gefunkel überſchüttet. Beſondere Vorliebe und Sorgfalt war dem Schmucke der Sättel, der Pferde- und Kameeldecken gewidmet. Es waren da einzelne dieſer Dinge mit ſeltenem Reichthum ausgeſtattet; dunkelgrüner oder purpurrother Sammet bildeten den Untergrund, auf dem mit Ueberfülle und Verſchwendung Zierrath an Zierrath ſich zu breiten Bordüren, zu ſchwungvoll verſchlungenen Eckſtücken aneinander reihten, und mit Gold, Silber und Flitter oft hohe Knaufe aufbauten, in denen vielfarbiges Metall wie ein Regenbogen ſchillerte.

Mannigfach geſchmücktes Sattelzeug war auch faſt die einzige Frauenarbeit, welche die Ausſtellung Centralafrika's, die ſich an die Egyptens ſchloſs, aufzuweiſen hatte. Hier, wo die freundliche Bahn der Cultur ihrem Ende zugeht, wo aller Schmuck, aller Luxus verſchwindet und nur die dürftigen Geräthe für den Bedarf dürftiger Exiſtenzen zur Stelle waren, hier fand ſich wohl nichts von Gold und Seide auf den hoch gebauten Sätteln und den ſchmalen langen Decken, die vom Rücken des Kameeles herabhängen. Statt ſolcher glänzender Zier waren weiſse kleine Muſcheln in geraden Linien und Arabesken aufgenäht, vielfarbige Glasperlen und Stoffendchen daran gereiht, und wo der Schmuck und der Luxus ihren Gipfelpunkt erreichten, hie und da ein winziges Plättchen Flittergold angebracht. Wie Kinderſpielzeug ſehen dieſe Embryonen des Luxus und der verfeinerten Bedürfniſſe aus; ſie ſind eben ein Anfang, wie er tauſendmal dageweſen, und wie ihn jedes Ding gehabt; der Weg iſt weit von den kleinen, weiſsen Muſchelreihen auf den ledernen Decken zu der funkelnden, blendenden Pracht, wie ſie dort im Nebenraume, auf Sammet und Seide und den prunkenden Gewändern lag; aber der Weg iſt da, und mag es noch ſo lange währen, er wird endlich zurückgelegt werden.

Ein Frauengewand darf nicht vergeſſen werden, das unweit von dem hier ausgeſtellten kleinen Beduinenhauſe an der hölzernen Wand hing, und als Gegenſatz von culturhiſtoriſcher Bedeutung dem Rahet, der Schürze aus Lederſträhnen, welche die Mädchen als einzige Bekleidung tragen, diente. Es waren Beinkleider und ein Oberhemd aus grobem, weiſsen Baumwollſtoffe, die an den Nähten und Säumen reich mit Arabesken geſchmückt waren; in bunter Schafwolle tambourirt zeigte ſich eine einfache, ſtilgerechte Zeichnung, die an der Bruſt des Oberkleides ſich in Roſetten und feinen Liſières ausbreitete und nach unten, nach dem Rande des langen Gewandes, ſpitz zulief.

Hatten die Türkei und die Culturländer Afrika's die Macht des Goldes und des Silbers auf den prächtig ſchimmernden Geweben gezeigt, ſo wies Perſien den anmuthigen, allbezwingenden Zauber der Farbe nach. Aus allen Schränken, von allen Wänden grüſste ein fröhliches, leuchtendes, glühendes Farbengemenge, ein Meer von unentwirrbaren Blumen und Arabesken, die auf Teppichen, Decken, Tüchern und Gewändern lagen, und, trotz aller Fülle und aller Mannigfaltigkeit der Farbentöne, ſich wie die geſchaute Harmonie darſtellten. Es iſt

weltbekannt, wie die herrlichen bunten Shawls und Decken entſtehen, die hier in der perſiſchen Ausſtellung alle Blicke feſſelten, wie der Untergrund nach beſtimmter Zeichnung aus verſchieden gefärbten Stoffſtücken mühevoll zuſammengenäht wird, und wie erſt über das ſo bereitete Gefüge mit Seide und Wolle geſtickt, tambourirt und der Goldfaden gezogen wird, der hie und da in den Blumen leuchtet. Der Effect ſolcher Arbeit iſt, bei der glücklichen Wahl der Farbe, wie ſie hier immer zu Tage tritt, ein unfehlbar gewinnender, da nicht nur die Zeichnung der Stickerei, voll Grazie und Licht, das Auge feſſelt, ſondern aus jedem Ornament die Farbe des Untergrundes voll Kraft und Leben hervorleuchtet.

Türkiſche Krüge.

Mühevoll wie dieſe Arbeit, zeigte ſich faſt alles, was hier mit Nadel und Faden zu Stande gebracht erſchien. Da waren die feinen, meiſt dünn geſtreiften Schawls, in deren fertiges Gewebe tauſende von winzigen Blümchen und Arabesken eingenäht ſind, und zwar in ſo meiſterhafter Weiſe, daſs niemand die Entſtehungsart dieſer Deſſins, dieſer unzählbaren kleinen Ornamente ahnt, der nicht darüber belehrt wird; ferner waren da die kurzen, gamaſchenartigen Beinkleider der perſiſchen Frauen, die aus einem dürftigen, groben Baumwollſtoff gemacht ſind, welcher aber mit reizenden Bordüren von ſtiliſirten Blumen und Arabesken in Seide geſtickt, ſo dicht bedeckt iſt, daſs nicht ein Faden des urſprünglichen Gewebes ſichtbar bleibt, und aus dem loſen Stoff ein ſchweres, dichtes Gefüge wird. Ebenſo merkwürdig wie dieſe Arbeit, die nirgends in gleicher Art zu finden war, zeigte ſich hier das Kind des Nordens, der Schnürſaum, der mit weiſser Seide als reizendes, ganz unübertrefflich gearbeitetes Gitterwerk in den Schleier der perſiſchen Frau eingewebt war, wo er die einzige durchſichtige Stelle für das Auge der Trägerin bildet. Eine andere Arbeit, die durch Technik, Material und Zeichnung an Europa gemahnte, war eine feine Strickerei, kleine,

Armſeſſel von Levy & Worms in Paris.

ſchafwollene Söckchen, vielfarbig mit feinen Bordüren, wie wir ganz dieſelbe Art unter den Hausinduſtriearbeiten Dalmatiens, der Frauen aus dem Gebiete Raguſa's gefunden. Dieſelben Palmen, Blümchen, Arabesken waren mit kunſtfertiger Hand eingewebt, dieſelben Farben wechſelten, und ſelbſt in der ausgezeichneten, ſeltenen Feinheit des Materiales war zwiſchen hier und dort kaum ein Unterſchied.

Wenn nun, wie oben angedeutet, der Charakter der Technik, welche der perſiſchen Frauenarbeit zu Grunde liegt, der des mühevollen Schaffens iſt, mit dem glänzende, lohnende Reſultate erzielt werden, ſo fand ſich doch auch hier manches Ding, auf dem mit kecken Zügen, und mit grobem, derbem Materiale ganz wundervolle Effecte hervorgebracht waren. Schwere Decken und Teppiche, welche als Unterlage für die feineren, koſtbareren perſiſchen Gewebe ähnlicher Art dienen, lange Draperien aus filzartigem Stoffe, welche zum Verſchluſſe und als Schmuck des Zeltes angebracht werden, zeigten auf weiſsgrauem Untergrunde

Armſeſſel von Roudillon in Paris.

ſchöne, farbenprächtige Bordüren, Blumen, Arabesken, in grober Schafwolle tambourirt, die leicht und kühn, mit langſchaftigen Blättern, mit Ranken und Gewinden zur Höhe ſtrebten. Nicht alle Deſſins waren gleich glücklich gewählt, hie und da krabbelten Pferde und Reiter in poſſenhaften Geſtalten den Rand der Decke entlang, aber nur hie und da, und Blume und Arabeske trugen den Sieg über dieſe Ausgeburten einer kindiſchen Phantaſie davon.

Wenn das Gold in den ſonſtigen Arbeiten Perſiens durch die Farbe verdrängt wird, ſo behauptet es ſein Recht in den Gewändern der Frauen. Auf dem ſeidenen Unterkleide, auf dem mit eingewebten Blumen geſchmückten Leibchen, in dem Gazeſtoffe des Oberhemdes, in dem mit Flitter geſtickten weiſsen Mantel, überall blitzt und blinkt der Goldfaden durch, und erzählt die alte Mähr von der ihm angeborenen Wunderpracht. Auf dunklem Sammet lag in einem Schranke eine Sammlung köſtlicher Arbeiten vor, Gold- und Silberbenähungen, Arabesken, in denen zwiſchen goldenen Ranken ſilberne

Vögel und Blumen leuchteten, Arbeiten, welche weniger durch die Zeichnung als durch Glanz und Schimmer an ähnliche Producte Indiens erinnerten.

Die Gold- und Silberbenähung, der koſtbarſte und blendendſte Schmuck der Gewebe iſt ſo recht eigentlich in Indien daheim, und was dieſes Land von ſolchen Dingen, von mit Gold und Silber überſchütteten Gewändern und Decken gebracht hatte, wurde von keinem anderen Lande erreicht. In den Prachtwerken indiſcher Technik dient der Goldfaden oder das blitzende Schnürchen nicht als Randverzierung, nicht als koſtbarer Schmuck, ſondern wird zum Beſtandtheile des Gewebes, das es nahezu vollkommen bedeckt, und welches nur hie und da durch die meiſt herrliche Zeichnung blickt, und ihr als dunkler Untergrund, als Folie dient, aus der das ſchimmernde Gepränge mit doppelter Gewalt leuchtet. Die Deſſins erſcheinen meiſt in groſsen Zügen gezeichnet, da iſt nichts kleinlich, nichts angſtvoll klügelnd überdacht, ſondern leicht, ſchwunghaft ſchlingt ſich Palme um Palme ineinander, und zieht groſsartige weite Linien über den dunklen Sammet oder die purpurne Seide, auf der die Laſt von Gold und Silber liegt.

Während der Beſchauer wie geblendet vor dieſen blitzenden, glühenden Dingen ſtand, welche die Mehrzahl der Schränke füllten, begegnete ſein Auge da und dort auch anderen, weicheren Geweben, auf denen die köſtliche Seide, der feine, wollene Faden lag, und in verſchiedenartiger Technik verwendet, dem Unterſtoffe originellen Reiz verlieh. Es waren da Ueberwürfe und Shawls, auf denen mit weiſser oder mit ſchwarzer offener Seide groſse Blumen und Ornamente in Flachſtickerei ausgeführt waren, und den ganzen Untergrund bedeckten. Die Arbeit ſah loſe gefügt aus, die Stiche waren ſehr lang und die offene Seide lag nicht knapp und ſtramm auf dem Stoffe; aber eben dadurch machte die Arbeit einen unendlich ſchmiegſamen, weichen, kühlen Eindruck, ſo wie man ſich die Gewänder denkt, die unter der heiſsen, indiſchen Sonne mit Behagen zu verwenden ſind. Ebenſo köſtlich und weich waren die Shawls von Caſchmir, auf denen die Seide gleich den Schnürchen in ſchöner Zeichnung aufgenäht war, und durch die hie und da ein flimmernder Goldfaden zog, und dem Ganzen den Reiz fröhlichen, hellen Schmuckes verlieh. Die Shawls, nach perſiſcher Art mit feinen Deſſins durchnäht, daſs ſie ſo ausſehen, als wären die Blümchen und Ornamente hineingewebt, waren auch in Indien zu finden, und darunter mancher, in welchem ein ganzes Heer von Menſchen- und Thiergeſtalten durcheinander wimmelten, oft komiſch grotesk gefügt, meiſt aber in ſinniger Anordnung, ſo daſs ſich bei näherer Betrachtung Bilder und Scenen aus der Gegenwart und Vergangenheit Indiens in dem ſcheinbar wirren Durcheinander enträthſeln lieſsen.

Viel naiver als dieſe gewebten oder genähten Krieger und Frauen, Kameele, Pferde, Vögel, Fürſten und Diener zeigten ſich hie und da Nachbildungen der Thiere in Seide und Gold, auf ſammetenen Decken, der Löwe, der Hirſch im Sprunge, mit dicken Füſsen, einem rothen Zünglein und Augen voll leuchtenden Flittergoldes.

Die Tambourarbeit in bunter Seide, wie ſie überall im Orient geübt wird, hatte Indien in unvergleichlicher Schönheit gebracht, und jedes Ding erſchien tadellos, auf dem die feinen Kettenſtiche lagen, die nicht ſelten mit anderer Technik vereint, neue, niegeſehene Erſcheinungen abgaben. Mohn- und Cactus-

blüthen in rother glühender Seide tambourirt, aus deren Kelchen goldene Staubfäden hingen, Arabesken, zwiſchen denen die Flügeldecken blitzender Käfer ſchimmerten, feine ſeidene Blumen, durch die ſich breite, ſchwere goldene Bänder ſchlangen, und ähnliche reizende Erfindungen voll Eleganz und Pracht, zeigten ſich hier in Fülle. Oft war es ein köſtlicher, reicher Unterſtoff, auf dem ſolche Zier lag, oft ein dürftiges, kattunenes Gewebe, das beſcheiden und ſchüchtern aus dem wunderbaren, das Auge blendenden Zierwerk von tropiſchen Blumen und glühendem Golde hervorlugte.

Merkwürdig war es hier, in all dieſem Glanze, unter all den Gewändern, von denen manches wie ein funkelndes Geſchmeide erſchien, eine Arbeit zu ent-

Glaſirte türkiſche Krüge.

decken, die uns durch ihre Fügung weit weg, bis hoch in den Norden Europa's verſetzte. Es war das eine Decke, aus verſchieden gefärbtem, bunt bedrucktem Kattun zuſammengenäht, die aus Vierecken, aus Würfelkreuzen in weiſsem Untergrunde, und aus grellfarbigen Streifen beſtand, ein Ding, das ganz ſo ausſah wie die Röcke, die Decken, die Schürzen, welche Ruſsland zur Ausſtellung gebracht hatte. Unſcheinbar, vereinzelt, kaum bemerkt hing das fremdartige Zeug hier zwiſchen Gold und Seide, ohne daſs ſein Urſprung, die Geſchichte ſeiner Uebertragung nach dem fernen, ſüdlichen Lande zu erforſchen war.

Weit verſchieden von der Frauenarbeit des übrigen Orients zeigte ſich die Japans und Chinas. Die Technik, welche in dieſen beiden Ländern vorzüglich geübt wird, iſt die der Flachſtickerei mit gedrehter und mit offener Seide, und zwar in letzterem Falle mit Fäden, deren Glanz und Feinheit unnachahmlich erſcheint. Zart, dünn und doch ſtramm liegt die Stickerei auf dem Untergrunde, Faden an Faden, mit langen Stichen, die ineinander übergreifen, ſich vermengen, je nachdem eine neue Farbe, ein Schatten- oder Lichtton in die Zeichnung einzuführen iſt, wobei ſich oft groſse Flächen ergeben, über denen die langen Fäden

Thürbehang von Roudillon in Paris.

mit unvergleichlicher Glätte und feinem Glanze ausgefpannt liegen. Viel weiter getrennt als durch die Technik erfcheinen die Frauenarbeiten Chinas und Japans von denen anderer Länder durch die Zeichnung und deren Motive. Hat uns der übrige Orient die ftiliftifche Blume und die aus ihr geftaltete Arabeske als Hauptftück der Deffins gezeigt, fo ift hier der Baum mit feinen Aeften und Zweigen, mit feinen Blättern und Blüthen, die Vogelwelt mit ihren leichten, graziöfen Geftalten, das Waffer, die Luft mit ihrem Wolkenheere der Vorwurf, der diefen Arbeiten zu Grunde liegt. In China find es meift die Ariftokraten der Vogelwelt, die köftlich befiederten, fchimmernden Gefellen, wie Kraniche, Pfauen, Reiher, die Eisvögel der Tropen, der Paradiesvogel und viele andere, welche fich auf und unter irgend einem breitäftigen Nadelbaume zufammengefunden, während von nahe und ferne noch andere Genoffen herzu fliegen, und mit ihren farbenprächtigen Schwingen durch die Wolken ziehen. Japan bringt dagegen wechfelvollere Bilder, kleine Studien, die fich dem täglichen Leben entnehmen laffen, wie Vöglein, die fich im Halmenwald zur Mittagsruhe zurecht rücken, den Hahn, der halb in Stolz und halb in Liebe vor feinen Hennen auf und nieder paradirt, Reiher, die von ihrer Sommerreife heimkehrend, in fröhlicher Gemeinfchaft durch die Lüfte ziehen, Infecten, die in Luft und Freude durch die Gräfer fchwirren, oder die fich wild befehdend, mit abenteuerlichen Geberden gegen einander rennen.

In China ift die bunte Gefellfchaft, die wir draufsen auf dem grünen Baume gefehen, auch auf die Gewänder übertragen; zwifchen blitzenden, goldenen Halbmonden und Sternen, zwifchen Wolken und blauen Wogen fchwimmt und fchwebt das beflügelte Volk auf dem feidenen Kaftan hin, und nicht felten waren feidene Shawls und

Eiſerner Tiſch von E. G. Zimmermann in Hanau.

Tücher zu ſehen, deren Zeichnung einen Vogel zeigte, der in einem überquellenden Meere von glühenden Blumen unterzugehen ſchien.

Als Gegenſatz zu ſolcher Ueberfülle, die oft wie in Uebermuth und Ver-

zückung geſchaffen zu ſein ſcheint, als Gegenſatz zu dem bunten Gewimmel, in welchem der hoch aufgebäumte Drache, kämpfende Vögel und ſchwirrende Inſecten durcheinander krabbeln, haben Japan und China vielfach die Skizze als Bild, als gemalte, geſtickte und gewebte Mähr gebracht, als ſinnige, nicht ſelten höchſt klare Darſtellung der einfachen, reizenden Scenen, die ſich täglich und ſtündlich draufsen unter freiem Himmel ergeben, zwiſchen Schilfgras, Moos, am Uferrande, auf der Felſenhöhe. In wenigen kecken Zügen war ſo ein Bild gezeichnet, in welchem Reiher oder Paradiesvogel, die Schwalbe, die jagende Katze, der fratzenhafte Affe oder irgend ein anderer, oft ganz unſcheinbarer Geſelle in treuer Darſtellung und doch in dem verklärenden Lichte ſinniger Dichtung erſchien.

In Japan zeigte ſich hie und da die Frauenarbeit in derſelben Verwendung wie in der Türkei, nämlich als erhöhter Schmuck ſchon deſſinirter Kleidſtoffe, und zwar nicht ſo beſcheiden wie in dem letztgenannten Lande, als tambourirte Bordüre, welche die hellen Streifen des Gewebes ziert, ſondern geradezu prunkvoll auf koſtbaren Stoffen, in welche glühende, farbenprächtige Blumen gewebt waren, zwiſchen denen ſchillernde Falter, blauflüglige Libellen und tropiſche Vögel auf- und niederflogen, welche in der unvergleichlichen Technik des Landes ausgeführt, wie gemalt erſchienen.

Japan und China zeigten uns, gleich dem kleinen Dänemark, wie ſich naturaliſtiſche Motive in der Frauenarbeit verwenden laſſen, ohne gegen die undefinirbaren Geſetze des guten Geſchmacks zu verſtoſsen. Halb Wahrheit, halb Dichtung und Erfindung, trugen dieſe Arbeiten das Gepräge echt künſtleriſchen Werthes an ſich, ohne den jede Frauenarbeit, bei welcher Zeichnung und Farbe in's Spiel kommen, dauernden Reizes entbehrt. Willkürlicher angelegt, freier in der Wahl des Vorwurfs, aber ebenſo glänzend in der Ausführung zeigten ſich die Arbeiten Japans und Chinas neben denen des Orients. Angehaucht von der Farbenſchönheit des Südens, überſchüttet von dem Sonnenglanze, der dort über der Erde liegt, haben wir die Frauenarbeit des Morgenlandes in ihrer vollen, blühenden Pracht geſehen. In dem dunklen, ſchattenreichen Hauſe des Orients iſt die Frauenarbeit die ſchimmernde, leuchtende Decoration, die Licht und Leben in die Räume bringt und ſie wohnlich macht und ſchmückt; ſie iſt zu ſolchem Zwecke beſonders geeignet, und was wir von ihr uns in Technik, in Zeichnung, in Wahl des Materiales aneignen können, wird der europäiſchen Frauenarbeit zu ſtatten kommen und ihr einen würdigen Platz neben den köſtlichſten Decorationsarbeiten moderner Induſtrie einräumen.

Aus eben den europäiſchen Arbeiten haben wir geſehen, daſs ſie weit weniger in der Technik als in Farben und Zeichnung hinter denen des Orients zurückblieben. In widerſinniger Verwendung von unzweckmäſsigem Materiale, von geiſtloſer Erfindung, häſslich in Form und Colorit ſahen wir hunderte von Dingen in ſo tadelloſer Technik ausgeführt, wie ſie nur die vollkommenſten Arbeiten des Morgenlandes gezeigt. Es iſt faſt unbegreiflich, wie ſich Muſter und Motive von ſo unberechtigter Exiſtenz, deren manche Länder ganze Heere brachten, ſeit vielen Jahrzehnten ein faſt unbeſtrittenes Bürgerrecht in dem hochcultivirten Europa erwerben konnten. Akademieen, Kunſtſchulen, Muſeen ſind entſtanden, Kunſt und Gewerbe nehmen einen immer mächtigeren Aufſchwung

Buntglaſirter Kaminofen, von der Thonwaarenfabrik der Magdeburger Bau- und Creditbank.

und ſtreben nach Verfeinerung und Klarheit, in tauſend Geſtalten tritt die Verallgemeinerung des Schönheitsgefühls zu Tage, das ſich allerwärts Bahn zu

Porzellanvaſe, nach Entwurf von A. Haufer, von Haas & Cziczek in Schlaggenwald.

brechen ſucht; nur die Frauenarbeit hält ſich abſeits auf dem alten Wege und ſieht aus, als wäre ſie nur da, um als Zeitvertreib für müſſige Stunden zu

Leuchter von Barbédienne in Paris.

dienen, dem man nicht Ziel und Zweck vorfchreiben darf, und der fich keinem Vernunftgefetze unterzuordnen vermag.

Die Weltausftellung hat uns reichlich Gelegenheit geboten, vergleichende Studien zu machen, fie hat uns die einfachen Arbeiten der nordifchen Frauen gezeigt, ihren Werth, ihren Reiz, fie hat uns gezeigt, wie mit dem befcheidenften Materiale, mit dem dunklen Baumwollfaden auf weifsem Grunde fich kleine, unvergleichliche Kunftwerke durch edle, richtige Zeichnung fchaffen laffen, fie hat uns daneben den Orient in feiner ganzen glanzvollen Schönheit gewiefen, fie hat uns da und dort erfichtlich gemacht, was der Frauenarbeit dauernden Werth verleiht, wo fie als ein würdiges Product der Menfchenhand den Werken der Induftrie und der Gewerbe wohlberechtigt zur Seite fteht; fie hat uns gezeigt, welche Bahnen fie zu gehen, welchen Zwecken fie fich zu widmen hat, wenn fie vor den Anforderungen gefteigerter Cultur beftehen, und fich als ein nutzbringendes Glied in dem grofsen, rafch bewegten Triebwerk der Induftrie der Gegenwart und Zukunft erweifen will. *Aglaia v. Enderes.*

Relief von der Fortſchrittsmedaille.

Oeffentliche Kunstpflege.

Die Weltausſtellung hat auf dem Gebiete der bildenden Künſte, ſpeciell auf dem der Malerei keine neuen überraſchenden Resultate gezeigt, aber alte Wahrheiten und Lehren neu bekräftigt. Darin iſt für die bildende Kunſt der eigentliche Werth der Ausſtellung zu suchen.

Neue hervorragende Talente ſind nicht zur Geltung gekommen; nicht ein Künſtler iſt zu nennen, von dem man ſagen könnte, er habe Ueberraſchendes geleiſtet. Das Ueberraſchende iſt in unſern Tagen faſt unmöglich geworden. Die Kunſtvereine und die Jahresausſtellungen bringen in reicher Fülle das, was in den Ateliers producirt wird, und was etwa durch dieſe nicht bekannt wird, das wird es durch die Kunſtſchriftſteller, die Kunſthändler und jene verſchämte und ſchamloſe Reclame, welche ſelbſtverſtändlich aus reinem Intereſſe für die Kunſt laut genug davon ſpricht. Niemand darf ſich daher darüber wundern, daſs er in den Kunſtſälen der Weltausſtellung durch abſolut neue Erſcheinungen nicht überraſcht wurde. Für Wien machte nur E. v. Gebhardt eine Ausnahme.

Auch von einem Fortſchritte in der Kunſt iſt dieſsmal nicht unbedingt zu ſprechen. Nur die Architektur und die Kunſtgewerbe — beide vorzugsweiſe in Oeſterreich — haben von fortſchreitenden Bewegungen, die nicht beſtritten werden können, Zeugniſs abgelegt. Die Malerei hingegen iſt eher in einer rückſchreitenden als in einer aufſteigenden Bewegung begriffen. Das Beſte, was an Gemälden zur Anſchauung kam, haben Franzoſen und Engländer geliefert, und dieſe nicht mit neueren Bildern, ſondern mit älteren Werken, die mit Rückſicht auf die Zeit ihrer Entſtehung eigentlich grundſätzlich von der Weltausſtellung ausgeſchloſſen ſein ſollten.

Was aber die Ausſtellung klar zur Anſchauung gebracht hat, das iſt der Einfluſs der groſsen Bildungsanſtalten auf die Kunſt, auf ihre Stellung zum Staate, zur Kirche, zur Geſellſchaft, der Einfluſs, welchen die ſocialen Strömungen der Gegenwart auf die Kunſtproduction ausüben.

Frankreich vor Allem lehrt den Werth einer gründlichen Künſtlerbildung auf Akademien kennen, während das deutſche Reich in dieſer Beziehung faſt Alles zu wünſchen übrig läſst. In Deutſchland macht ſich allein die Schule Piloty's in München geltend, die eigentlich nicht durch die Akademie, sondern neben ihr exiſtirt und Zweige der Kunſt — das Genrebild und das ſogenannte hiſtoriſche Genrebild — pflegt, die eines akademiſchen Unterrichtes und einer akademiſchen Methode des Unterrichtes entrathen, ja deſto mehr gedeihen, je weniger ſie ſich an Akademiſches anſchlieſsen. In dieſer Beziehung iſt Piloty eine Specialität, deren Einfluſs auf die Künſtlerbildung bei dem Zuſtande der Akademien im deutſchen Reiche, der ein faſt troſtloſer iſt, nicht hoch genug angeſchlagen werden kann.

Wo gäbe es im deutſchen Reiche eine Anſtalt, die ſich nur im Entfernteſten mit der Académie des Beaux-Arts in Paris, der Académie de France im Rom meſſen könnte? Wo wird daſelbſt mit ſolcher Conſequenz die Kunſt groſsen Stils, wo mit dem Ernſte betrieben, wie an der franzöſiſchen Akademie? Wo ſind Künſtlerpreise und Ausſtellungen ſo wohl organiſirt und ſo conſequent durchgeführt, wie in Frankreich? — Ich habe bereits aus Anlaſs der erſten Weltausſtellung*) in Paris auf die Conſequenzen der Organiſation des Kunſtunterrichts in Frankreich aufmerkſam gemacht — für Oeſterreich nicht ganz ohne Erfolg — und damals ſchon nachgewieſen, daſs die unbeſtreitbare Suprematie Frankreichs in Angelegenheiten der Kunſt weſentlich von der trefflichen Organiſation der Kunſtanſtalten und der Kunſterziehung abhängt, die bis in die Zeiten Colbert's, in gewiſſer Beziehung bis in die Franz des I. zurückreicht. Auf der Wiener Weltausſtellung trat dieſe Thatſache noch entſcheidender in den Vordergrund. Aber nicht genug damit, — auch der Antheil des Staates und der Geſellſchaft macht ſich in Frankreich ganz anders bemerkbar als im deutſchen Reiche.

Im deutſchen Reiche giebt es keine Akademie der bildenden Künſte, die im Stande wäre, der deutſchen Nation jenen Fonds ſolider Kunſtbildung zuzuführen, wie dies in Frankreich der Fall iſt. Mehrere deutſche Akademien bewegen ſich in ſo beengten Verhältniſſen, daſs von einem Einfluſſe derſelben auf die Kunſtbildung der Nation nur in ſehr beſcheidenem Maſse die Rede ſein kann. Die Düſſeldorfer Akademie iſt gröſserem ſtaatlichen Einfluſſe faſt entrückt. Die Münchener Akademie, in der Zeit ihrer Blüthe von einem groſsen und groſse Ziele verfolgenden Künſtlerſtand umgeben, getragen von den Ideen der Romantik auch in Fragen der Künſtlerbildung, ſieht ſich gegenwärtig vereinſamt, und muſs, wie die Düſſeldorfer Malerſchule, ihren Blick auf den Markt werfen und das pflegen, was dieſer begehrt. Die Dresdener Akademie hat ihren Schwerpunkt in den beiden Ateliers für Plaſtik, welche in den Händen von Hähnel und Schilling liegen. Und die Berliner Akademie, die am meiſten dazu berufen ſein ſollte, einen Mittelpunkt für groſse Kunſtbeſtrebungen zu bilden und für die deutſche Kunſt das zu ſein, was die Berliner Universität für die deutſche Wiſſenſchaft zur Zeit ihrer Gründung war, — jetzt freilich nicht mehr iſt — die Berliner Akademie iſt von allen deutſchen

*) Briefe über die moderne Kunſt Frankreichs aus Anlaſs der Pariſer Weltausſtellung von 1855. Wien 1858.

Angelica (Orlando Furiofo), von A. Piatti.

Kunſtanſtalten diejenige, die am wenigſten leiſtet und am meiſten von dem entfernt iſt, was man von der Kunſtakademie des erſten, tonangebenden deutſchen Staates erwarten ſollte.

Allerdings hat das deutſche Reich den Vorzug, daſs es höhere Kunſtanſtalten in einer groſsen Anzahl von Städten beſitzt, auſser den genannten in Stuttgart, Königsberg, Weimar, Karlsruhe, Nürnberg — und daſs eben dadurch das Kunſt-

Feldflaſche von Minton in Stoke upon Trent.

leben ſelbſt weniger monoton, reicher und lebendiger geſtaltet erſcheint als das franzöſiſche. Aber dieſe Vielgeſtaltigkeit des deutſchen Kunſtlebens iſt von unbeſtreitbarem Vortheile doch nur dann, wenn ſie an gewiſſe Vorausſetzungen geknüpft iſt, die leider nicht immer vorhanden und Frankreich gegenüber nicht ganz zutreffend ſind. Auch in manchen franzöſiſchen Städten auſserhalb Paris giebt es gute Kunſtſchulen, der Unterricht in den Pariſer Ateliers bietet hinlänglich Spielraum für ein reichbewegtes, nach verſchiedenen Principien auseinander-

gehendes Kunſtleben, und die Provinzialmuseen ſind ſchon ſeit langer Zeit viel beſſer organiſirt, als die im ganzen deutſchen Reiche.

Die deutſchen Höfe ſind nicht mehr groſse Mittelpunkte für Kunſtbeſtrebungen, wie es theilweiſe früher der Fall war. Nur ſehr wenige deutſche Fürſten ſind Amateurs und Kunſtfreunde im eigentlichen Sinne des Wortes, — «adparent rari nantes in gurgite vasto». An den Höfen werden neben höfiſchen Intereſſen nur politiſche, kirchliche und Familienangelegenheiten gepflegt. Für das Kunſtleben iſt dieſs nicht ohne üble Folgen; faſt überall dominirt eine gewiſſe Bureaukratie — und insbeſondere die Baubureaukraten ſind es, welche der Entwicklung der Architektur und der mit ihnen in Verbindung ſtehenden decorativen Künſte im deutſchen Reiche hemmend in den Weg treten.

Der Mangel an vornehmen und an reichen Amateurs mit wirklicher Kunſtbildung, welche in Frankreich und England ſo zahlreich ſind, weiſt die Künſtler auf Hervorbringung eines gewiſſen Mittelgutes hin und drückt wie die künſtleriſche Fachbildung ſo auch die Kunſtſchulen, vor Allem die Malerſchulen auf ein gewiſſes Mittelmaſs in dem, was gelehrt, in dem was angeſtrebt wird, herab, das theilweiſe weit abſeits von dem liegt, was die eigentliche Kunſt und Kunſtbildung verlangt. Dazu kommt noch das überwuchernde Kunſtvereinsleben, das gleichfalls die Mittelmäſsigkeit in der Kunſt befördert.

„Nicht daſs die Franzoſen talentvoller ſind, als wir Deutſche, — ſagte zu mir vor Kurzem ein hervorragender deutſcher Künſtler — drückte uns auf der Weltausſtellung, ſondern das, daſs die Franzoſen mehr und gründlicher lernen, als es bei uns der Fall iſt.“ — Und das iſt eine der wichtigſten Lehren, welche die Weltausſtellung uns gab; es muſs der Kunſtunterricht an den deutſchen Kunſtſchulen umfaſſender und gründlicher betrieben werden, wenn überhaupt die Schäden der modernen deutſchen Kunſt von ihren Wurzeln aus beſeitigt werden ſollen, die im Unterrichte ihren Boden haben. Es iſt allerdings der akademiſche Kunſtunterricht pedantiſch und doctrinär betrieben worden, und es iſt gut geweſen, daſs die Romantik und der Realismus, die jetzt an den meiſten deutſchen Kunſtſchulen dominiren, den akademiſchen Zopf entfernt haben, der jede poetiſche Eigenart erdrückte. Aber nachdem dies geſchehen iſt, wird es doch wieder gut ſein, auf das Methodiſche des Unterrichtes ein beſonderes Gewicht zu legen und mit mehr Gründlichkeit das zu pflegen, was einzig und allein Gegenſtand des akademiſchen Unterrichtes ſein kann. Und das iſt es, was die franzöſiſchen Künſtler ſo auszeichnet; ſie haben Schule, ſie wiſſen mehr und wiſſen gründlicher; und ſie beſchäftigen ſich mit dem, was zum Weſen der groſsen Kunſt gehört, an ihren Kunſtſchulen ernſthafter.

Sie kennen nicht bloſs die Antike und den menſchlichen Körper gründlicher, als die deutſchen Künſtler; ſie haben auch eine eingehendere Kenntniſs der alten Meiſter. Nicht bloſs das zur Gewohnheit gewordene Studium der alten Gemälde im Louvre giebt ihnen das Fundament zu einer tüchtigen künſtleriſchen Fachbildung, nicht bloſs die Art und Weiſe, wie ſie an ihren Akademien in Rom und Athen Kunſt überhaupt, alte Kunſt ſpeciell ſtudiren, ſondern auch ihr Umgang mit den Amateurs und mit den Kennern erweitert ihren künſtleriſchen Geſichtskreis. Sie wiſſen, was ein *maître* bedeutet, in der Vergangenheit wie in der

Gegenwart. Die franzöſiſchen Künſtler leiden nicht unter dem geiſtig nivellirenden Einfluſſe der Vereine, unter dem ſchablonenartigen Tractamente, das für Kauf- und Händlerbilder ausreicht, aber die künſtleriſche Individualität in ihrer Wurzel angreift. Allerdings kommen den franzöſiſchen Künſtlern auch Traditionen zu ſtatten, welche im deutſchen Reiche faſt gänzlich verloren gegangen ſind: die Traditionen der Kunſtpflege am Hofe, im Staat, in der Kirche und der Gemeinde.

Es iſt in Frankreich eine feſtſtehende Tradition, daſs die Pflege der Kunſt zu den Aufgaben aller dieſer genannten Factoren gehöre. Iſt dieſs im deutſchen Reiche in demſelben Grade der Fall?

Steinzeug von Dalton.

Im deutſchen Reiche haben die Ideen der romantiſchen Schule den Reſt der akademiſchen Traditionen zerſtört. Ohnehin waren dieſe ſelbst nicht bedeutend, und in keiner Weiſe ſo feſt begründet, wie es in Frankreich der Fall war. Die Methoden des Unterrichtes individualiſirten ſich, je nach der ſubjectiven Anſicht des Profeſſors; der nachfolgende konnte und wollte vielleicht nicht an das anknüpfen, was und wie ſein Vorfahr lehrte. Das Lernbare wurde auf ein Minimum reducirt. Nicht blos in der Malerei, ſondern auch in der Sculptur und in der Architektur macht ſich dies geltend. In vielen deutſchen Städten nahmen, wie auch in Wien — wo unter Rösner, van der Nüll und v. Sicardsburg reine Romantiker lehrten — den architektoniſchen Unterricht nicht die Akademien, ſondern die polytechniſchen Inſtitute unter ihre Fittige; dort wird umfaſſender und

wiſſenſchaftlicher in Architektur unterrichtet, als an Akademien, wo faſt nur noch ein Atelierunterricht gegeben werden kann.

In der Sculptur und in der grofsen Figuren-Malerei tritt die Ueberlegenheit der franzöſiſchen Schulung der deutſchen gegenüber eclatant hervor. Die pädagogiſchen Verſucher, ſei es vom Standpunkte der Romantik, ſei es von dem des modernen Realismus — einer ſchwächlichen Kunſtpflanze gegenüber dem gewaltigen Naturalismus der flämiſch-holländischen, ſpaniſchen und neapolitaniſchen Schule des XVII. Jahrhunderts — haben an der Akademie in Paris keinen Platz.

Präſentir-Teller in Kryſtall, Faſſung in vergoldetem Silber und Email, von Ratzersdorfer in Wien.

Das Verhältniſs zur Antike, die permanente Hinweisung auf die grofsen Traditionen der toskaniſch-römiſchen Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts werden durch die Akademie in Rom und durch die vorhergehende Schule an der Akademie in Paris auf eine feſte, nicht leicht zu verrückende Grundlage geſtellt.

Des Lernbaren in der Kunſt iſt aber mehr, als die Romantiker zugeben wollten, und mehr als jene Künſtler zugeben, die an den deutſchen Akademien in der Blüthezeit des poetiſirenden Romanticismus ihre Studien gemacht. Dieſe erweiſen ſich heutzutage als abſolut ungenügend. Eine Umkehr iſt nöthig. —

Vor uns liegt die «Liſte des objets exposés par la Ville de Paris» (Exposition universelle de Vienne 1873. Paris 1873. 143 S.) Was ſtellte die Stadt Paris in erſter Linie aus? Es waren Gegenſtände der Kunſt.

Kanne in Bergkryſtall mit Silberfaſſung, von Ratzersdorfer in Wien.

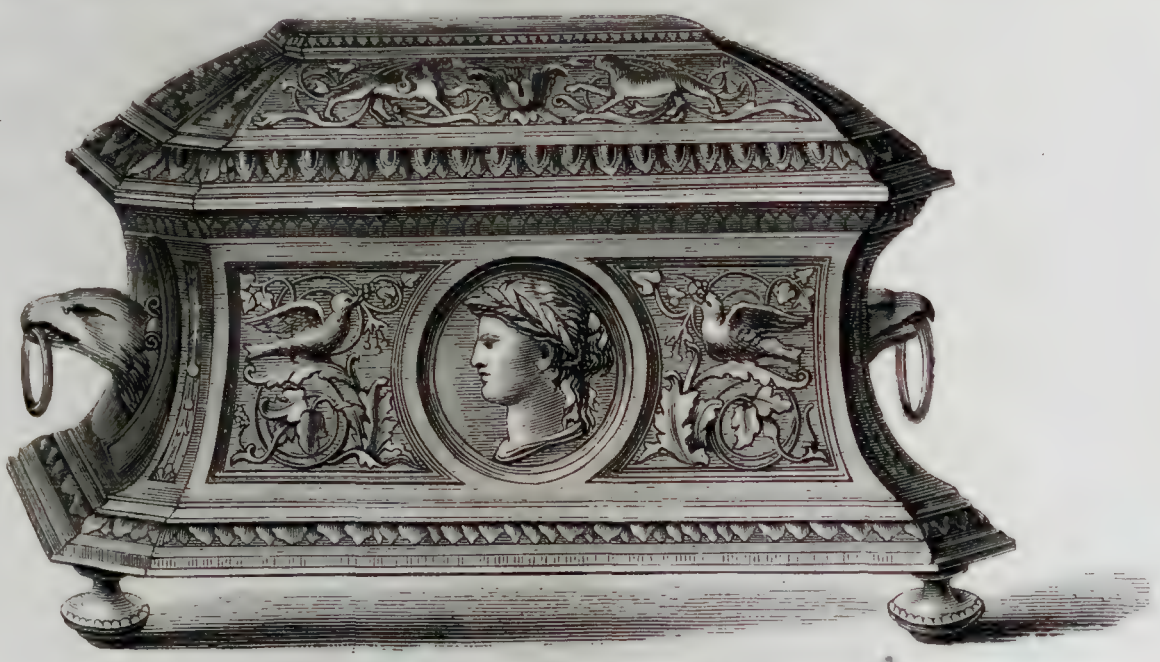
Unter dem „Service des travaux d'architecture“ fanden ſich der Juſtizpalaſt von J. L. Duc, die Handelskammer von Bailly, die Kirche des h. Ambroſius von Ballu, die Kirche des h. Auguſtinus von Baltard, die Kirche des h. Bernhard von Magne, die Kirche des h. Franz-Xaver von Luſſon u. ſ. f., einige Communal- und Schulbauten, die Fontaine des Theâtre français, die St. Michel und Luxembourg von Davioud u. a. m. Am intereſſanteſten ſind die Projecte zur Reſtauration des Hôtel de Ville, insbeſondere die von Ballu und Deperthes, ausgezeichnet mit dem erſten Preis. Man ſieht, die Stadt Paris verwendet ſelbſtſtändige Architekten zu ihren Bauten.

Dieſer Abtheilung reihte ſich der «Service des Beaux-Arts» an und zwar peinture: tableaux, dessins, aquarelles, photographies, vitraux; ferner sculpture,

gravure en médailles, gravure en taille douce, tapiſſeries. Der Katalog des Service des Beaux-Arts umfaſst 54 Seiten. Er verdient eine eingehende Betrachtung.

Unter den Hiſtorienmalern, die im Dienſte der Stadt Paris gemalt haben, kommen Künſtler aller Richtungen vor, Barrias, Delacroix, die beiden Flandrin, Glaize, Heſſe, Jobbé-Duval, Lehmann, Lenepveu, Robert-Fleury, Signol, Yvon u. A. m.

Die meiſten der Oel-, Fresco- und Glasgemälde ſind für Kirchen der Stadt Paris, in zweiter Linie für andere Communalbauten ausgeführt. Daſſelbe gilt von der Bildhauerei; auch in dieſer Abtheilung erſcheinen Künſtler verſchiedener Stilrichtung, Carrier-Belleuſe, Duret, Frémièt, Guillaume, Maillet u. ſ. f. Die alte Gewohnheit, Denkmedaillen auf wichtige Ereigniſſe prägen zu laſſen, hat die Stadt Paris aufrecht erhalten.



Caſſette von E. G. Zimmermann in Hanau.

Unter den Kupferſtichen ſind Blätter, mit dem Grabſtichel ausgeführt, nach Gemälden aufgezählt, welche der Stadt Paris gehören. Kurz, dieſe Ausſtellung der Stadt Paris war ein Fingerzeig für alle jene, welche wiſſen wollen, woran es liegt, daſs die Kunſt in Frankreich ſo mächtig gedeiht. Nicht bloſs die Kunſtſchulen Frankreichs ſind beſſer organiſirt und werden nach höheren Geſichtspunkten geleitet, die Künſte ſtehen auch im Budget der Commune. Auſser Wien wäre keine Stadt Mitteleuropa's im Stande, eine Ausſtellung ähnlicher Art vorzuführen, und Wien ſelbſt nur auf dem Gebiete der Architektur und der decorativen Künſte, nicht der Sculptur und der Malerei.

In Oeſterreich aber iſt es nur die Stadt Wien, die aus Communalfonds die Kunſt fördert — wir rechnen dazu den Rathhausbau, den Bau und die Ausſchmückung der Kirche unter den Weiſsgärbern, die monumentalen Brunnen auf dem neuen Rathhausplatze, die Bronzegüſſe des Donner'ſchen Brunnens auf dem Mehlmarkte u. A. m. — aber wie ſähe es mit Prag, Innsbruck, Lemberg, Krakau oder anderen Städten aus, in denen Künſtler leben? Was thun die Communen für ſie, wie faſſen dieſe die Kunſtaufgabe innerhalb der Commune auf? Es ſcheint

faſt, als ob die guten Väter dieſer Hauptſtädte über dieſe ihre Aufgabe noch wenig nachgedacht hätten.

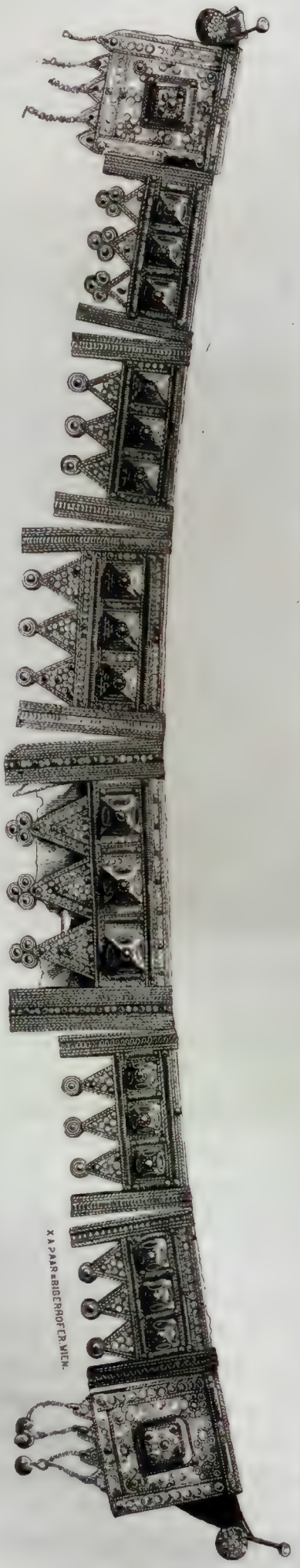
Aber wenden wir uns zum deutſchen Reiche — wie ſteht es mit der Kaiſerſtadt an der Spree, wie mit dem Communalbudget anderer Groſsſtädte in dieſer Beziehung? Ich ſehe die Phyſiognomien unſerer künſtleriſchen Freunde ſich erheitern, wenn ſie eine ſolche Frage beantworten ſollen; — und jeder weifs, was dieſes ironiſche Lächeln zu bedeuten hat. Die groſsen Communen thun faſt gar nichts für Sculptur und Malerei, und ſowenig wie möglich, — häufig nur ſoviel wie die Staats- und Stadtbaubehörden erlauben — für Architektur als Kunſt.

Die Commune von Paris läſst Fresken und Altarbilder für Kirchen malen

Deckel der Caſſette auf S. 270, von E. G. Zimmermann in Hanau.

und folgt darin dem Beiſpiele, welches der Staat in Frankreich giebt, — und die Commune von Paris gehört nicht zu denjenigen Corporationen, welche der kirchlichen Geſinnung verdächtig ſind. Gerade deswegen iſt es bezeichnend für ihre Stellung zur Kunſt, daſs sie die Malerei für die Kirche zu ihren Aufgaben zählt. Es liegt darin der groſse Unterſchied in Auffaſſung der Kunſtförderung dieſſeits und jenſeits der Vogeſen. Hier pflegt man die Geſinnung, dort die Kunſt. In Frankreich benützt man jede Gelegenheit zur Förderung der Kunſt, im deutſchen Reiche geht man derſelben, ſo viel es anſtändiger Weiſe nur geht, aus dem Wege, — vor Allem auf dem Gebiete der Kunſt für die Kirche. Man hat gegenwärtig vielleicht den guten Vorwand, die feindſelige Stellung der Kirche zum Staate und der Nation nicht durch Kunſtunterſtützung ſtärken zu wollen; in Wahrheit aber hat man keine Vorſtellung von der Bedeutung der kirchlichen Malerei für die Förderung der Kunſt. Es fehlt, wie an der rechten Kunſtbildung, ſo auch an tieferem Kunſtverſtändniſs.

Auf der einen Seite macht man die Beſtellungen für Kunſtwerke in der Kirche von der Stilrichtung und der Geſinnungstüchtigkeit der betreffenden Künſtler ab-



Goldſchmuck aus Timbuctu.

hängig, ganz untreu allen Traditionen der Geſchichte, allen Beiſpielen, welche Frankreich, Belgien und Italien geben, und ſchlieſst damit Künſtler erſten Ranges und ganze Stilrichtungen von der Kunſtübung für die Kirche aus; von der andern Seite dünkt man ſich für zu freiſinnig und liberal, um Künſtlern noch mit Aufgaben zu kommen, für welche in den modernen Evangelien keine Stelle zu finden iſt. In Frankreich kennt man weder dieſe Geſinnungsmalerei, noch dieſen dünkelhaften Liberalismus, der jeder Berührung mit der Kunſt in der Kirche ſcheu aus dem Wege geht, ſondern man giebt Künſtlern die in Deutſchland wie in Oeſterreich ſo ſeltene Gelegenheit, ſich in Vorwürfen groſsen Stiles zu verſuchen, wie ſie die Kirchenausſchmückung verlangt, ſo oft ſich eine ſolche Gelegenheit darbietet. Daher kommt es, daſs in Frankreich die Gewohnheit, im groſsen Stile zu arbeiten, nicht aufgehört hat; eben deswegen haben die franzöſiſchen Kunſtausſtellungen einen vornehmen, das Ideal nie verläugnenden Charakter, während die öſterreichiſche und deutſche Kunſtausſtellung wie eine vergröſserte Kunſtvereinsausſtellung unter den Arkaden in München, unter den Tuchlauben in Wien, bei Sachse in Berlin oder Schulte in Düſſeldorf ausſieht, — ermüdend durch Vorführung von Bildern deſſelben Charakters, ſich meiſtens beſchränkend auf Genrebilder und Landſchaften und einige Portraite, denen man anſieht, daſs das groſse Portrait, welches aus der Uebung der groſsen Hiſtorienmalerei hervorgeht, nicht gepflegt wird, während die wenigen hiſtoriſchen Gemälde, eigentlich mehr der hiſtoriſchen Decorationsmalerei als der hiſtoriſchen Kunſt angehörend, die Bedürfniſsloſigkeit ihrer Erſcheinung, das Nicht- im Einklange-Stehen mit den Anforderungen des Staates und der Geſellſchaft in wahrhaft betrübender Weiſe an der Stirne tragen.

Allerdings hat ſich das Wechſelverhältniſs der bildenden Kunſt zur Gemeinde im deutſchen Reiche etwas gebeſſert; aber das Verhältniſs der Kunſt zur Kirche und ſelbſt zum Staate könnte ſich in keinem trüberen Lichte zeigen, als es auf der Wiener Weltausſtellung geſchah.

Faſt auf jeder Seite des franzöſiſchen Kunſtkataloges iſt das ſtolze Wort zu leſen: «Appartient à l'État,» — ſehr ſelten würde man auf einem Kataloge in Preuſsen, Oeſterreich, Bayern, Sachſen dieſes Wort hinzufügen können. Der Staat giebt eben ſo wenig wie möglich Geld aus, und faſt ſcheint es eine Verlegenheit, wenn irgend ein deutſcher Künſtler, getrieben von dem Drange, etwas im groſsen Stile zu arbeiten, was über das Maſs der Vereins- und Handelsbilder hinausgeht, mit einem Werke hiſtoriſchen Stiles auftritt und Erfolg hat, was man bei der ſtetigen Ebbe des Kunſtbudgets machen ſoll mit Werken, die ſchon ihrem Gegenſtande

Egyptiſcher Goldſchmuck.

nach das laute Geheimniſs verrathen, daſs ſie gemalt ſind ohne Auftrag, daſs ſie für keine ſtaatlichen Bedürfniſſe beſtimmt ſind, und daſs der Staat — ungleich den franzöſchen Nachbarn — ſo bedürfniſslos in Sachen der Kunſt, ſo bureaukratiſch-haushälteriſch iſt, daſs er weder beſtellen kann, wie der franzöſiſche, noch auch wollte, wenn er es könnte.

Während die Königreiche Italien und Ungarn forcirte Verſuche machen, die Kunſt an das politiſche Räderwerk des Staatskarrens zu befeſtigen, und ſie dort beſtimmt ſcheint, die treibenden Gedanken der Politik durch die Action der Künſtler zu verſtärken, geht man in Oeſterreich und dem deutſchen Reiche mit

einer Naivetät vorwärts, die auf der Weltausſtellung ſtark markirt war. Die deutſchen Siege in dem letzten franzöſiſch-deutſchen Kriege haben einige Schlachtenbilder, einige Portraitbilder von, wenn auch achtbarem, doch nicht hervorragendem Werthe hervorgerufen. Sonſt war, eine Haupt- und Staatsaction aus der preuſsiſchen Geſchichte ausgenommen, kaum ein gröſseres Gemälde auf der Ausſtellung, aus dem hervorgehen würde, daſs man die Pflege der modernen Kunſt mit den Factoren des Staates und mit den Anforderungen des groſsen Stiles in Einklang bringt.

Während Frankreich durch ein wohlorganiſirtes Syſtem von Ankäufen moderner Bilder dafür ſorgt, daſs den Anſchauungen der Nation und der kunſtgebildeten Amateurs vollſtändig Rechnung getragen wird, ſchreitet man durch die modernen Abtheilungen der Belvederegalerie in Wien, der neuen Pinakothek in München, der modernen öffentlichen Bilderſammlungen in Berlin und Stuttgart, ohne die Spur eines überlegten oder organiſirten Syſtemes von Ankäufen und Beſtellungen von Staatswegen zu entdecken. Auch bei der Decorirung von öffentlichen Gebäuden, ungleich dem in Frankreich bereits in Uebung beſtehenden Syſtem, ſcheut man ſich, das, was man thut, in eine einigermaſsen organiſche Verbindung mit Kunſtpflege und Künſtlerförderung zu bringen.

Man ſagt immer, der Staat in Deutſchland iſt arm, das Volk ist wohlhabend, aber nicht reich; es kann nicht beſtellen wie in Frankreich. Aber man vergiſst dabei, daſs die Pflege der groſsen Kunſt in Frankreich dazu beiträgt, die Nation reicher zu machen, und daſs all der Glanz, welchen die franzöſiſche Kunſtinduſtrie entwickelt, die Folge der gröſseren Kunſtpflege und Kunſtbildung iſt. In Frankreich weiſs man, daſs man mit den Akademien in Paris und Rom, mit den Staatsmanufacturen in Sèvres und den Gobelinsfabriken in Paris und Beauvais nicht bloſs die Künſtler und die Kunſt fördert, ſondern auch die Nation bereichert und das Ausland beſteuert. Denn auch das deutſche Reich, trotz ſeiner angeblichen Sparſamkeit, bezahlt die franzöſiſchen Bronzen und Spitzen, Porzellanwaaren und Gemälde ſehr theuer — während es aus übelverſtandener Sparſamkeit ſein Kunſtbudget und ſeine Staatsfabriken, wie die Weltausſtellung zeigte, nicht ſo dotirt, um dem franzöſiſchen Einfluſs gewachſen zu ſein, ſeine erſten Akademien verkümmern läſst, für groſse hiſtoriſche Malerei im Dienſte des Staates und der Kirche nicht ſorgt und ſein Bauweſen von dem Einfluſſe des Beamtenthumes nicht emancipirt.

Es ſcheint zwar gegenwärtig in kunſtgewerblicher Beziehung im deutſchen Reiche die Erkenntniſs zum Durchbruche gelangt zu ſein, daſs mit dem Ausmaſse des Kunſtunterrichtes, wie es bis jetzt üblich war, gebrochen werden, daſs neue Wege betreten werden müſſen. Aber es iſt unſere volle Ueberzeugung, daſs die Kunſtgewerbe nicht getrennt von der groſsen Kunſt und der Kunſtpraxis geübt werden können, und daſs, wenn jene gehoben werden ſollen, auch die Schäden in der groſsen Kunſt, die ſich im deutſchen Reiche auf der Wiener Weltausſtellung deutlich genug gezeigt haben, beſeitigt werden müſſen.

Was Oeſterreich in dieſem Momente mächtig fördert, iſt die gewonnene Einſicht in das, was ſowohl der Kunſt, als der Kunſtinduſtrie Noth thut, die groſsen monumentalen Bauten, die Befreiung der Architektur von der Bureaukratie, die

Reformbewegung auf dem Gebiete der Kunſt, die jetzt in Fluſs gebracht iſt, — was Oeſterreich hemmt, das iſt die politiſche Zwietracht im Innern, die mangelnde Ueberzeugung bei Vielen, einem Staatsleben anzugehören, gleichen Culturzwecken zu dienen. In dieſen Dingen ſteht Oeſterreich nicht bloſs hinter Frankreich, ſondern auch hinter dem deutſchen Reiche zurück.

Der Kunſt im deutſchen Reiche fehlt, wie ſie auf der Weltausſtellung erſchien, der Zug nach dem Ideale, die Ueberzeugung, daſs die Kunſt als ein völkerbildendes und völkererziehendes Element einen Factor im Staatsleben bildet, der auch im volkswirthſchaftlichen Sinne durch Nichts erſetzt werden kann, — ſowenig wie groſse Kunſtſchulen, d. h. Schulen, welche groſse Ziele in der richtigen Methode verfolgen, nicht durch Kunſtſchulen erſetzt werden können, die am Ende Niemandem dienen, als kleinen Amateurs, Kunstvereinen und Bilderhändlern.

Was es nützt, wenn Talente, wie Schinkel und Rauch, Cornelius und Klenze, Rietſchel und Schnorr von Staatswegen in den Kreis einer groſsen Wirkſamkeit verſetzt werden, hat die deutſche Nation ebenſo zur Genüge erfahren, wie das, was ſie damit verloren hat, ſeiner Zeit Talente, wie Carſtens, Genelli, Rahl, Overbeck zurückgeſetzt zu haben.

Der Franzoſe verſteht es am beſten, eine Künſtlerindividualität par excellence zu ſchätzen und zu verwerthen; ihm gilt in erſter Linie nicht die Richtung, ſondern das Talent. Jeder begabte franzöſiſche Künſtler weiſs es, daſs, wo auch immer er leben möge, der Staat ſeine ſchützende und fördernde Hand über ihn ausſtreckt; Frankreich verläſst ſeine Künſtler nicht. Iſt aber einmal ein deutſcher oder öſterreichiſcher Künſtler auſserhalb ſeines Vaterlandes, wie ſelten iſt es, daſs die Heimat ſich ſeiner erinnert. Nicht der Künſtler entfremdet ſich dem Staate; der Staat entläſst den Künſtler aus ſeiner Fürſorge. Sowenig ſich die Commune Wien ſeiner Zeit um ihre hervorragenden Kinder, Schwind, Rahl und Steinle gekümmert hat, ebenſo iſt vereinſamt und verlaſſen von ſeinem Vaterlande Overbeck in Rom geſtorben, ohne daſs weder ſeine Vaterſtadt noch ſein Vaterland ſeine künſtleriſche Erbſchaft übernommen hätten.

Goldſtickerei auf rothem Sammet von Giani.

Rahmen, in Gold und Schwarz, von Ch. Ulrich jun. & Co. in Wien.

Und dieſs iſt eben eine der vielen Conſequenzen davon, daſs der Staat die Pflege der Kunſt nicht als zu ſeiner Sache gehörig betrachtet, die Kunſt und die Künſtler ſich ſelbſt überläſst, während jeder, der auf der Wiener Weltausſtellung die franzöſiſche Kunſt betrachtete, die führende Hand des Staates wahrnahm, eine Hand, die es gewohnt iſt, die Sache der Kunſt als eine Sache der Nation feſtzuhalten. Dieſs gilt nicht bloſs in den hier berührten Fragen: in noch höherem Grade machte ſich in Frankreich die ſtaatliche Intelligenz geltend, wenn man die glänzende Ausſtellung der «Collection des monuments historiques de France» (appartenant à l'État) und die XVIII. Gruppe: «Matériel et procédés du genie civil, des travaux publics et de l'architecture» eingehend unterſuchte. — Und irre

Schüffel von Minton in Stoke upon Trent.

ich nicht, ſo liegt darin der gröfste Werth der Weltausſtellung in Wien für die deutſche Nation, dafs ſie derſelben nahe gelegt hat, das Wechselverhältnifs des Staates zur Kunſt auch nach der Seite hin zu prüfen, wo es ſich nicht um die Ausbeutung der Kunſt für politiſche oder Staatszwecke, ſondern um interne Fragen der Kunſt, um die Erziehung des Volkes zur Kunſt und die Förderung der Volkswohlfahrt durch die Kunſt handelt.

R. v. Eitelberger.

Schale in emaillirtem Metall von Elkington.

Plastik und Malerei.

I. Einleitung und Uebersicht.

Die darſtellenden Künſte, Plaſtik und Malerei, ſpielten auf der Wiener Weltausſtellung räumlich eine ſehr hervorragende Rolle. Es war ihnen ein besonderes Gebäude eingeräumt, deſſen Flügel (Pavillons) einen geräumigen Hof umſchloſſen, und in ihm hatte ſich eine ſehr groſse Zahl von Künſtlern zum Theil mit ansehnlichen Reihen verſchiedenartiger Werke verſammelt. Trotzdem bot die Ausſtellung als Ganzes betrachtet lange nicht ein ſo befriedigendes Bild von der Kunſt der Gegenwart, wie man hätte erwarten ſollen, und wie es die Pariſer Weltausſtellung von 1867 annähernd bot.

Die Gründe dieſer Erſcheinung ſind verſchiedener Art. Nicht ganz unberührt blieb auch die Kunſt von dem verfehlten Anordnungsprincipe der geſammten Ausſtellung; denn wiewohl ſie dem Namen nach iſolirt und innerhalb ihres Kreiſes zuſammengehalten auftrat, fanden ſich doch ſehr weſentliche zu ihr gehörige Stücke an verſchiedenen Punkten der Ausſtellung zerſtreut vor, und es war nur um ſo ſtörender, dieſen verlorenen und verſprengten Theilen nachgehen zu müſſen, je mehr das Vorhandenſein derſelben mit dem vorgeblichen Princip im Widerſpruche ſtand.

Dazu kam, daſs das eigentliche Kunſtlocal, man darf ſagen, ſo ungünſtig wie möglich war. Es liegt anderen Berichterſtattern ob, die Aufſtellung von Kupferſtichen und architektoniſchen Zeichnungen in offenen hölzernen Hallen auf ihre

Zuläſſigkeit zu prüfen. Aber auch denjenigen Räumen, welche mit Bildern und Sculpturen angefüllt waren, mangelte es an den weſentlichſten Erforderniſſen: zunächſt an Ueberſichtlichkeit. Das Scheitern der „Exposition des Amateurs“, von der nur ein kleines Bruchſtück zur Ausführung kam, machte Räume disponibel, deren ſich die viel zu klein angelegte Kunſthalle für die Aufſtapelung der ihr zugewieſenen Schätze mit Vergnügen bemächtigte, die aber ganz zusammenhangslos gewiſſermaſsen einen Ariadnefaden nöthig machten, um ſich in der Gesammtheit der einer Kunſt gewidmeten Räume zurechtzufinden.

Ferner waren trotz dieſer unverhofften, aber sehr erwünſchten Erweiterung die Kunſträume bei Weitem zu klein. Nicht nur, daſs, wie z. B. von Deutſchland bekannt und nachweisbar iſt, ein ſehr erheblicher Bruchtheil der zur Ausſtellung angemeldeten Werke nicht etwa ihrer Unzuläſſigkeit wegen, ſondern lediglich aus Mangel an Raum hat zurückgewieſen werden müſſen, ſo daſs man manches ſchätzbare Werk in Wien bedauernd vermiſſen muſste, — ſondern ſelbst die zugelaſſenen muſsten ſo hoch über einander gehängt werden, wie es mit einer rationellen Bilderanordnung unbedingt unverträglich iſt. Die zuläſſige höchſte Grenze der Behängfläche von 15 bis 16 Schuh war zum Theil um mehr als die Hälfte überſchritten, ſo daſs eine wirkliche Beurtheilung der Bilder zur Unmöglichkeit wurde.

Hierzu geſellte ſich nun noch der Umſtand, daſs gerade die Haupträume ein ſo abſcheuliches Licht hatten, wie es kaum in irgend einer der europäiſchen Galerien angetroffen wird. Wenn es wahr ſein ſollte, daſs dies, wie man ſich ausdrückte, die „Generalprobe“ für die Beleuchtung der neu zu erbauenden kaiſerlichen Museen in Wien war, ſo verſprächen dieſelben die ſchlechteſte Oberlichtbeleuchtung von allen bisher errichteten zu bekommen. Nur unter den allergünſtigſten Witterungsverhältniſſen war einigermaſsen etwas in den Hauptſälen zu ſehen, und wer, wie der Berichterſtatter, Gelegenheit gehabt hat, Hunderte der hier ausgeſtellten Kunſtwerke bereits an anderen Stellen gründlich und unter mehr oder weniger guten Beleuchtungsverhältniſſen zu betrachten, der fühlte ſich auf Schritt und Tritt beklemmt durch das Gefühl, daſs kein einziges Kunſtwerk wiederzuerkennen war, ein Umſtand, der auf die Freudigkeit, ſich überhaupt ein Urtheil über bisher unbekannte Sachen zu bilden, ſehr niederſchlagend einwirken muſste. Auf der Pariſer Ausſtellung war von einem ſolchen Hemmniſſe der Beſchauung nicht im Geringſten die Rede, ſondern dort entſprach die niedrig angebrachte, reichlich geſpendete und in paſſender Höhe gedämpfte Oberlichtbeleuchtung allen Anforderungen, die an eine gute Beleuchtung gemacht werden können, und ſtellte wohl das Ideal deſſen dar, was durch Oberlicht überhaupt zu erreichen iſt. — Boten nun auch die Nebencompartimente mit ihrem Seitenlichte günſtigere Verhältniſſe dar, ſo waren hier groſsentheils des entſetzlichen Raummangels wegen auch die Fenſterwände mit Bildern und anderen Kunſtwerken behängt, die da natürlich ſelbſt für die eifrigeren und gewiſſenhafteren Beſucher der Ausſtellung ihr Grab fanden.

Wenn man ſich zu all dieſen Schwierigkeiten noch vergegenwärtigt, daſs über die meiſten und jedenfalls über die hervorragendſten der hier zuſammengefloſſenen Kunſtwerke ſich das Urtheil durch mehrfache Beſprechung von Fachleuten und

durch die öffentliche Meinung zum Theil bereits ſeit Jahren fixirt hat, daſs andererſeits zahlreiche an den Fingern herzuzählende Werke, die als epochemachend und für gewiſſe Zeitſtrömungen im höchſten Grade bezeichnend jedenfalls zur Signatur der zeitgenöſſiſchen Kunſt unzweifelhaft beitragen, aus dieſen und jenen Gründen der Ausſtellung fern geblieben waren, — ich erinnere nur daran, daſs u. A. die Namen Wilhelm v. Kaulbach, Lourens Alma Tadema, Gustave Courbet vergeblich geſucht wurden, — daſs weiter durch das Vorhandene oft ganze Richtungen der Kunſt, der Kunſtcharakter einer Nation oder die Eigenart eines Künſtlers in falſchem Lichte erſchienen: ſo erhellt, daſs die Pflicht des Berichterſtatters gerade über dieſen Theil der Ausſtellung vor allen anderen ſchwierig iſt.

Woran auch ſollte er ſich halten? Hätten wir eine durchgehende groſse Strömung, welche ſich in der Geſammtrichtung der Kunſt zur Geltung brächte,

Ruſſiſche Krüge.

wie etwa das geſammte Kunſtgewerbe bis in ſeine äuſserſten Vorpoſten hinein es ſich anmerken läſst, daſs es energiſch an ſeiner Wiederherſtellung, an ſeiner Zurückführung zu ſtrengen und ſicheren Stilprincipien arbeitet, ſo daſs die Theilnahme an dieſen Beſtrebungen das Maſs des Intereſſes und des Beifalles für die einzelnen Leiſtungen beſtimmt, ſo wäre noch allenfalls ein Faden zu finden, an dem die einzelnen Thatſachen, ohne ein entſtellendes und entſtelltes Bild zu liefern, aufgereiht werden könnten. So aber, wo die widerſprechendſten Strömungen ungehindert neben und durcheinander in der Kunſtwelt hergehen, wo jeder einzelne irgend bedeutende Künſtler beinahe eine ſelbſtändige und iſolirte Erſcheinung iſt und für ſich gewürdigt werden muſs, und wo es alſo für das Geſammtbild auf Richtigkeit und Vollſtändigkeit dieſer einzelnen Bilder ankommt, muſs man beinahe daran verzweifeln, in dieſer Richtung zu einem auch nur halbwegs befriedigenden Resultate zu gelangen.

Hierbei ift noch gar nicht einmal daran gedacht, dafs weder die einzelnen Nationen noch die Generaldirection der Ausftellung gewiffenhaft und ftreng in der Innehaltung des Termines gewefen find, über welchen nicht in die Vergangenheit zurückgegriffen werden durfte. Theoretifch war die Kunft des letzten Decenniums hier vertreten; aber in Deutfchland traten frühe Arbeiten aus dem

Steinzeugkrüge von H. Doulton & Co. in London.

Anfange der 50er Jahre von Charles Hoguet und Eduard Hildebrandt auf. Frankreich fchmückte fich mit den Werken Eugène Delacroix's, der bekanntlich 1855 bereits geftorben ift, und um fo ftörender war diefe Einmifchung ungehöriger Elemente, als fie, wie beifpielsweife die Werke Delacroix's, einen Mafsftab der Beurtheilung an die Hand gaben, der für die modernen, eigentlich zur Ausftellung berufenen Arbeiten nichts weniger als erwünfcht fein konnte. Der allgemeinen Herrfchaft des Machwerkes, der Routine und des Calcüls trat hier ein dämonifcher, gewaltig fchöpferifcher Künftler gegenüber, mit dem die zahmere oder ausfchweifende Gegenwart nicht einen Strang ziehen konnte.

Nach alle diefem mufs mehr als jede andere Berichterftattung diejenige über die darftellende Kunft auf der Weltausftellung Verfuch und Skizze bleiben; fie mufs das feftzuftellen fuchen, was fich im Wiener Prater mit unzweifelhafter Deutlichkeit herausgeftellt hat, und das wird meift das fein, was keiner Welt-

ausſtellung bedurft hätte, ſondern was aus der früheren Erfahrung bereits hinlänglich feſtſteht; und ſie wird, ſoweit dies ohne ermüdende Weitſchweifigkeit und Eintönigkeit möglich iſt, das Einzelne verzeichnen müſſen, das als beſonders hervorragend von Zeit zu Zeit immer einmal wieder betrachtet zu werden verdient, oder das der bisherigen Beobachtung ſich entzogen hat.

In letzterer Beziehung wird freilich, wenn von der ſubjectiven Schranke des einzelnen Berichterſtatters abgeſehen und die Summe des hiſtoriſch Bekannten als Maſsſtab angenommen wird, gar nichts Erhebliches zu notiren ſein. Kein einziger neuer beſonders genialer Künſtler und kein einziges neues ſehr bedeutendes Kunſtwerk hat ſich auf der Weltausſtellung zum erſten Male dem Publicum dargeſtellt. Eine ganz geringe Modification erleidet dieſes auch ſchon von anderer Seite in einem früheren Abſchnitte dieſes Berichtes gefällte Urtheil allenfalls, wenn man in den Begriff der Weltausſtellung das geſammte Wien des Ausſtellungsjahres mit einbezieht und das Auftreten Adolph Hildebrand's im öſterreichiſchen Muſeum und der Caterina Cornaro von Hans Makart im Künſtlerhauſe mit in Betracht zieht, was allerdings eine gewiſſe Berechtigung hat, da nur private Gründe zum Theil ganz berechtigter Natur die Sonderausſtellung der betreffenden Arbeiten veranlaſst haben.

Ein gleich von vorn herein ſehr auffallender Mangel der Kunſt auf der Wiener Weltausſtellung war das Fehlen der monumentalen Kunſt. Ich denke dabei natürlich nicht etwa bloſs an öffentliche Denkmäler; ich verſtehe dieſen Ausdruck auch natürlich nicht in dem von Detmold verdienter Lächerlichkeit preisgegebenen Sinne der ſogenannten und einſt allein ſelig machenden Hiſtorienmalerei, ſondern ich denke an diejenige Kunſt, welche im innigſten Zuſammenhange mit groſsen Bauunternehmungen aus dem Bedürfniſſe einer Nation und getragen von dem groſsen Sinne der Geſammtheit hervortritt.

In dieſer Richtung war faſt nur Frankreich in einigermaſsen befriedigender Weiſe auf dem Kampfplatze erſchienen; und dies der Wahrheit gemäſs anerkennen zu müſsen, fällt um ſo ſchwerer, als die beiden Hauptgründe dieſer Erſcheinung, wenn man unbefangen die Vorgänge beobachten kann, ſich nur allzuleicht ergeben und nichts weniger als erfreulich und rühmlich für uns ſind.

Erſtlich treten derartige Arbeiten dort in gröſserer Zahl hervor, weil ſeit lange alle leitenden Geſellſchaftsklaſſen, die Herrſcher reſp. der Staat, die Ariſtokratie, die Geiſtlichkeit, die Gemeinden, die Nothwendigkeit eingeſehen und eine Ehre darein geſetzt haben, die Kunſt bei jedem groſsen gemeinnützigen, von der Allgemeinheit ausgehenden und für ſie beſtimmten Unternehmen in groſsartigem Maſsſtabe heranzuziehen, und ſich dadurch in Frankreich bis in unſere Tage ſelbſt unter der Herrſchaft der kleinlichſten Modethorheiten in der Kunſt die Uebung und der Sinn für monumentale Gröſse in der Künſtlerſchaft lebendig und werkthätig erhalten hat.

Der zweite Grund jener Erſcheinung liegt darin, daſs eben dieſelben leitenden Kreiſe in Frankreich mehr als irgend ſonſt wo das Bewuſstſein haben, daſs es eine Ehre für ſie ſelbſt und für die ganze Nation und eine Auszeichnung über alle übrigen Auszeichnungen iſt, wenn ſie ſich gerade in dieſer Richtung ſo glänzend wie nur immer möglich vertreten laſſen. Daher die Anſtrengungen,

die von allen Seiten gemacht worden ſind, um Alles, was irgend zu einer groſsartigen Repräſentation Frankreichs erfordert werden konnte, mit allen Mitteln möglichſt vollzählig zur Stelle zu ſchaffen und in's rechte Licht zu ſtellen: während man ſofort kleinlaut wird und als wohlgeſchulter Bürger zu beſchönigen anfangen müſste, wenn man darauf blickt, wie bei uns derartige Dinge behandelt werden. Ich möchte den Franzoſen ſehen, der es begreift, wie es möglich iſt, daſs in der deutſchen Kunſtabtheilung der Wiener Weltausſtellung nach den Jahren 1870 und 71 die wahrhaft monumental gedachten Kunſtwerke von der Berliner Siegesſtraſse beim Einzuge der Truppen vergeblich geſucht werden. Hatte doch auch die Stadt Berlin, in deren Beſitze ſich die Velen von der

Vaſe von venetianiſchem Aventuringlas.

Triumphſtraſse befinden, nicht einmal ihr „ſchönes neues“ Rathhaus ausgeſtellt, was freilich, wenn es aus Erkenntniſs von der Armſeligkeit und Kümmerlichkeit dieſes Bauwerkes unter allen Geſichtspunkten — ſelbſt dem der Zweckmäſsigkeit, zu geſchweigen von dem der Schönheit, — geſchehen wäre, eine nur zu groſse Berechtigung hätte, aber unzweifelhaft wenigſtens ſeinen Hauptgrund in dem mangelnden Intereſſe für dieſe Seite des öffentlichen Lebens und die öffentliche Kunſtpflege hat.

Freilich, was iſt von der Vertretung einer Stadt zu verlangen, deren Bürgerſchaft es geſchehen läſst, daſs ein nationales Kunſtwerk allererſten Ranges, wie das berühmte Siemering'ſche Relief des Auszuges zum Kampfe, nicht nur nicht in dauerhafter Weiſe ausgeführt und an öffentlicher Stelle aufgeſtellt wird, ſondern daſs ſogar das Original jener Arbeit in den Beſitz eines Privatmannes übergehen

Seſſel von Ebenholz, mit Elfenbein eingelegt, nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von J. Haas & Söhne in Wien.

darf! Und in derſelben Zeit erfreut man ſich pflichtſchuldigſt eines ebenſo kunſtloſen wie koſtſpieligen Werkes, welches unter dem angemaſsten Titel eines „Nationaldenkmales“ ſich dem Volke darſtellt. Wann wird endlich der kleinliche Geiſt und die philiſterhafte Geſinnung aus den leitenden Kreiſen in deutſchen Landen weichen, und das Culturideal für ſie noch andere Dinge umfaſſen, als die Strammheit im Dienſte und die begeiſterte Knappheit in der Finanzwirthſchaft? Wenn man ſah, was die Städte Paris und Wien — die letztere neben der Weltausſtellung in ihrer „hiſtoriſchen Ausſtellung“ — für ein Bild von ſich und ihrer Thätigkeit entrollten, ſo konnte man nur mit Schauder daran denken, daſs es

Seſſel aus Ebenholz, nach Entwurf von J. Storck ausgeführt von J. Haas & Söhne in Wien; Stoff: violetter Sammet mit Gold.

eigentlich doch nicht zu viel verlangt wäre, wenn Berlin etwa gleiche Anſtrengungen machte, um ſich mit den Blüthen einer höheren Cultur zu ſchmücken, und wenn man die Spuren eines ſolchen Beſtrebens ſelbſt bis in den letzten Winkel der Weltausſtellung hinein ganz vergeblich ſuchte.

Man wende hiergegen nicht etwa ein, daſs es an den Mitteln gefehlt habe, und die vorhandenen für nothwendigere Zwecke gebraucht ſeien. Erſtlich hätte man können und ſollen nach dem Maſse der verliehenen Kräfte die Sehnſucht nach den Zierden der Kunſt bethätigen, und daſs auch nur dies geſchehen, wird ſchwerlich Jemand behaupten wollen. Sodann iſt noch nie ein Staat oder eine Stadt an

der Pflege der Kunſt zu Grunde gegangen oder bankerott geworden, und ſelbſt nach national-ökonomiſchen Grundſätzen für den Augenblick etwas übertriebene Aufwendungen haben ſich auf Umwegen in der Folgezeit mehr als bezahlt gemacht. Oder wer bereut beiſpielsweiſe in Dresden heute noch die coloſſalen Summen, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts für die Verſchönerung Dresdens und ſeine Bereicherung mit Kunſtſchätzen aller Art aufgewendet worden ſind? Es liegt eben lediglich an dem Mangel an Sinn, daſs bei uns nichts geſchieht, und dieſer Mangel an Sinn iſt ein Zeugniſs von Mangel an Cultur.

Als die drei Groſsmächte auf dem Gebiete der Kunſt ſtellen ſich ſchon durch ihre räumliche Entfaltung, aber auch durch das, was ſie bieten, Frankreich, Oeſterreich (mit Ungarn) und Deutſchland dar. Nur bei dieſen iſt die Kunſt nach allen Richtungen hin ungefähr gleichmäſsig entwickelt, und nur ſie zeigen einen ſelbſtändigen eigenartigen Charakter.

Alle anderen Nationen ſind mehr oder weniger von dieſen Hauptmächten abhängig, ſo Belgien von Frankreich, Holland theils von dieſem, theils von Deutſchland (überhaupt auf dieſer Ausſtellung ſehr mäſsig vertreten); die Schweiz als ein Boden für internationale Einflüſſe; der ſkandinaviſche Norden, ja ſelbſt Ruſsland faſt ausſchlieſslich von Deutſchland her, hauptſächlich durch die Düſſeldorfer Malerakademie beſtimmt. Spanien, welches an den Traditionen ſeiner Vergangenheit zehrt und ſich am Borne der franzöſiſchen Kunſt zu beleben verſucht, trat in einer innerlich und äuſserlich ſo auffallenden Weiſe zurück, daſs man es nur mit den unklaren politiſchen Zuſtänden des Landes entſchuldigen kann. Portugal hat es vorgezogen, zu pauſiren.

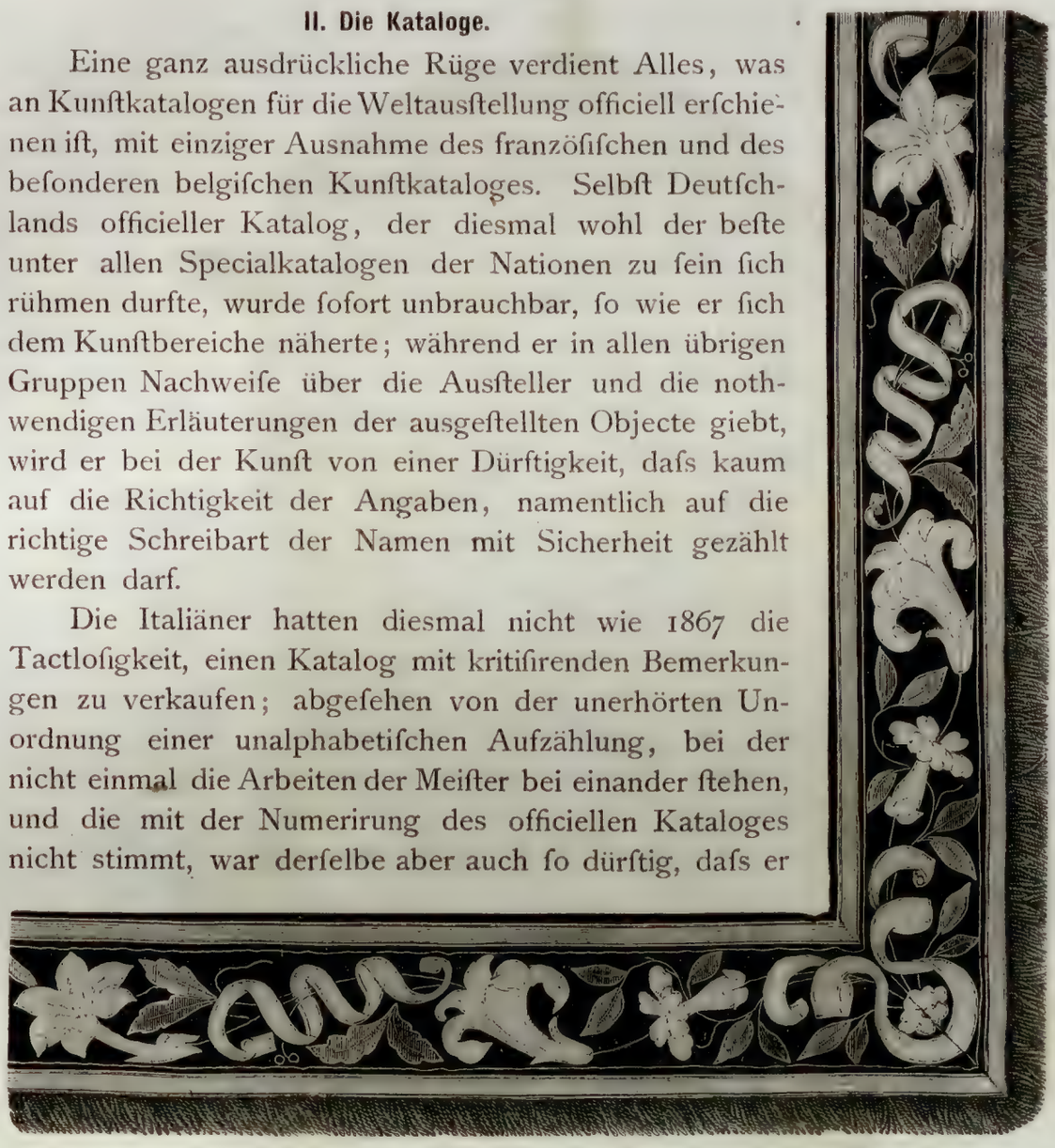
So bleiben nur noch England und Italien von den europäiſchen Staaten übrig; denn das osmaniſche Reich zählt gar nicht mit, und Griechenland weiſt eigentlich nur einen einzigen Künſtler auf, und das iſt unter graeciſirtem Namen ein Deutſcher. England hat etwas ganz Selbſtändiges zu bieten in ſeinen Aquarellgemälden und überhaupt in ſeiner Malerei, und Italien elektriſirt das Publicum durch ſeine Sculpturen.

Die auſsereuropäiſchen Länder ſchweigen in dieſem künſtleriſchen Völkerconcerte, wenn nicht etwa der eine und der andere Herrſcher in den Beſitz eines europäiſchen Künſtlers gekommen iſt, der dann ihn ſelbſt oder ſeine Miniſter oder auch Anſichten aus ſeinem Lande oder dergleichen malt. Von irgend einem nationalen Charakter einer ſolchen Kunſtvertretung kann daher gar keine Rede ſein. Der einzige auſsereuropäiſche Staat, der mit einiger Selbſtändigkeit hätte auftreten können, wenn er ſich die Mühe gegeben hätte, und wenn er nur ſo gut vertreten gewesen wäre, wie in Paris 1867, ſind die Vereinigten Staaten von Nordamerica, aber kein Menſch kann einen Begriff von dem bekommen, was dort in der Kunſt geleiſtet wird, wenn er nichts weiter kennt, als was die Wiener Weltausſtellung ihm vorführte. Die klangvollſten Namen wurden vergeblich geſucht, und Werke von ſolchem Intereſſe und ſolcher anſprechenden Wirkung, wie Paris ſie bot, Bilder von Eaſtmann Johnſon, dem amerikaniſchen Knaus, und Anderen, waren nicht zu finden.

II. Die Kataloge.

Eine ganz ausdrückliche Rüge verdient Alles, was an Kunſtkatalogen für die Weltausſtellung officiell erſchienen iſt, mit einziger Ausnahme des franzöſiſchen und des beſonderen belgiſchen Kunſtkataloges. Selbſt Deutſchlands officieller Katalog, der diesmal wohl der beſte unter allen Specialkatalogen der Nationen zu ſein ſich rühmen durfte, wurde ſofort unbrauchbar, ſo wie er ſich dem Kunſtbereiche näherte; während er in allen übrigen Gruppen Nachweiſe über die Ausſteller und die nothwendigen Erläuterungen der ausgeſtellten Objecte giebt, wird er bei der Kunſt von einer Dürftigkeit, daſs kaum auf die Richtigkeit der Angaben, namentlich auf die richtige Schreibart der Namen mit Sicherheit gezählt werden darf.

Die Italiäner hatten diesmal nicht wie 1867 die Tactloſigkeit, einen Katalog mit kritiſirenden Bemerkungen zu verkaufen; abgeſehen von der unerhörten Unordnung einer unalphabetiſchen Aufzählung, bei der nicht einmal die Arbeiten der Meiſter bei einander ſtehen, und die mit der Numerirung des officiellen Kataloges nicht stimmt, war derſelbe aber auch ſo dürftig, daſs er



Randornament eines Thürvorhangs im Stile Henry II., Seide auf Sammet, von Roudillon in Paris.

lediglich auf der Stufe des allgemeinen Kataloges ſtehen blieb; und dieſer — das muſs ſchlieſslich hervorgehoben werden — war an Aermlichkeit und Unbrauchbarkeit ein non plus ultra. Daſs er nur die allerunumgänglichſten Angaben enthielt, verſteht ſich zunächſt von ſelber; dann aber war er ſo eng und unüberſichtlich gedruckt, daſs er für den Gebrauch bei einem Studium der Ausſtellung gar nicht zureichte. Schlimmer aber als dieſe praktische Unbrauchbarkeit war der ſo zu ſagen Geiſt, welcher ſich in der Bearbeitung dieſes Druckwerkes, von deſſen erſter Auflage aus Mitleid vollſtändig geſchwiegen werden muſs, auch noch in ſeiner zweiten „vermehrten und verbeſſerten“ Auflage darſtellte.

Es möge dem Berichterſtatter über die Exposition des Amateurs vorbehalten ſein, über die wiſſenſchaftliche Unzugänglichkeit dieſer Abtheilung des Kunſtkataloges ſich zu verbreiten: hier ſei nur auf einige Kleinigkeiten hingewieſen, die mehr allgemeiner Natur ſind und die Einheitlichkeit der Redaction des Ganzen verbürgen. So leſen wir auf S. 20 als erſte Ueberſchrift unter Schweden: „b)

Poſtamentofen von Bernhard Erndt in Wien.

Sogenannte (!) Objets d'art". Auf S. 24 ist ein Schild des Freiherrn Anselm v. Rothschild „reich mit Goldtouchirarbeit verziert, in der Mitte ein Reiterkampf, herum allegorische Figuren". Auf dem grosen Verduner Altare von Klosterneuburg (S. 29) ist auf einem Täfelchen dargestellt „die Opferung der h. drei Könige". S. 47 unter No. 13 findet sich eine „prachtvolle applikirte Perlenstickerei"; und was dergleichen Schönheiten mehr sind.

In dem eigentlichen Kataloge über die bildenden Künste der Gegenwart (Gruppe XXV) spielt nun die Schwierigkeit, die fremden Zungen zu überwinden, eine Hauptrolle. Mit unglaublicher Geschmacklosigkeit werden z. B. in der englischen Abtheilung die umständlichen englischen Titulaturen feierlich übersetzt: „Portrait der ehrenwerthen Frau so und so", „von dem höchst ehrenwerthen Herrn

Handleuchter in Messing, von Denière in Paris.

so und so geliehen." Wie man es bei Quintanern beobachtet, lassen die Schwierigkeiten der Uebertragung den Uebersetzer die eigene Sprache vergessen: No. 55 heisst „Der gespensterische Jäger". No. 56 ist „Eine Schöne und ein Thier" (es ist das nämlich eine Dame, welche einem Hunde eine Schüssel vorhält). No. 64 wird übersetzt: „Der schüchterne Schüler" (allerdings auch auf dem Rahmen des Bildes), während eine Dame im Tanzen unterrichtet wird. No. 103 erscheint der Besitzer des Bildes, Sir G. E. Street, Esqr., als „Mitglied der Quaritocks Hügel in Somersetshire", während der letztere Genitiv, und zwar richtig „Quantocks-Hügel", zu den beiden sonst unverständlichen ersten, den Gegenstand bezeichnenden Worten „Am Fuse" gehört. — Auch die kleine Kunstabtheilung der Vereinigten Staaten ist nicht ohne Komik davongekommen: gleich der erste Künstler heisst „Wart Ames van"; später heisst der geniale Erfinder des Telegraphen „Morsé".

In Spanien ist eine Eintheilung nach den Künsten auch nicht einmal versucht; was der Malerei angehört, wird in der Regel als „Oelgemälde" bezeichnet — auch wenn es mehrere von demselben Meister sind, unter einer Nummer. Die Namen der Künstler sind nicht selten falsch angegeben, und an dummen Uebersetzungen

wie „Rette, wer kann," fehlt es auch hier nicht. Von einer Benutzung des Kataloges war Mangels einer Numerirung der Bilder ſelber keine Möglichkeit geboten. (Die ſpäter auftauchende Numerirung ſtimmte nicht.) — Man ſage nicht, daſs dies Schuld der ſpaniſchen Ausſtellungscommiſſion ſei, die in ihrem ganzen Bereiche ein Labyrinth anſtatt einer geordneten Ausſtellung dargeboten hat. Die Kunſtabtheilung hatte ihre eigene Verwaltung, und es wäre keine übertrieben groſse Mühe geweſen, wenn ſich Jemand die Zeit genommen hätte, die 82 Nummern ſpaniſcher Kunſtgegenſtände wenigſtens in einer ebenſo ungenügenden Weiſe wie alles Uebrige zu katalogiſiren und ein paar Nummern anzuheften.

Selbſt mit dem Franzöſiſchen ſcheint die officielle Katalogscommiſſion auf einem ſehr geſpannten Fuſse geſtanden zu haben, und auch hier das eigene Sprachgefühl durch den Dämon der fremden Zunge verwirrt worden zu ſein. Als Ueberſchrift der Kupferſtich-Abtheilung in dem Verzeichniſſe der Kunſtwerke Frankreichs wird das franzöſiſche „Gravures" mit „Gravirungen" überſetzt. (In der Abtheilung der Schweiz ſteht an derſelben Stelle „Zeichnende Künſte"!) Rembrandt's „Pièce de cent Florins" erſcheint, No. 1066, als „Hundertguldenſtück" ſtatt „Hundertguldenblatt". „La femme adultère", was bekanntlich die Ehebrecherin heiſst, wird unter No. 852 „Das ehebrecheriſche Weib". Die franzöſiſche „Société de Gravure" verwandelt ſich — vor No. 1156 — in eine franzöſiſche Kupferſtecher-Geſellſchaft. No. 72 iſt ein „Gelübde zur heiligen Anna." No. 287 ſtellt den „guten Samaritaner" dar, ſtricte Ueberſetzung ohne Berückſichtigung der deutſchen feſtſtehenden Terminologie. Die falſche Namenform geht natürlich durch. — No. 295 war nicht „Die menſchliche Thorheit", ſondern „Das Schauſpiel der menſchlichen Thorheit" zu benennen. No. 1378 und 1379 ſind „Denkmünzen an" etwas. No. 1353 zeigt eine „Genofeva-Capelle"; und ſo wird die Heilige noch unzählige Male geſchrieben, einmal — No. 178 — aber der Abwechſelung wegen auch richtig. No. 1384 ſind „Cariathyden" (mehr Fehler in der Rechtſchreibung des Wortes ſind abſolut unmöglich!), No. 1571 giebt es einen „Artimedes", und dergl. mehr.

Auch die öſterreichiſche Manier, den abhängigen Genitiv an eine falſche Stelle zu ſetzen, wirkt oft recht komiſch, wie z. B. wenn No. 1160 als „Bruchſtück eines Bildes in Waſſerfarben des Correggio" erſcheint. Uebrigens ſind auch ſchätzbare Entdeckungen auf dem einſt ergebniſsreichen und hier wieder mit Nutzen betretenen Wege des der Unwiſſenheit günſtigen Zufalles gemacht worden: Unter No. 25 wird als Quelle über den Tod des Sokrates ſtatt des bekannteren Phaedon der bisher leider noch nicht herausgegebene Phedrus nachgewieſen, noch dazu mit dem Zuſatze „oder über die Seele". — Nach No. 514 exiſtirt im Vatican ein „Saal des Marktbrandes". — Bei No. 556, einem Kirchen-Intérieur, leſen wir: „Die alten Weiber auf dem Platze Navone à (heiſst bekanntlich im Italieniſchen „hat") Santa Maria della Pace, Rom." Richtig wäre: „Die alten Hökerinnen von der Piazza Navona in (der nahe gelegenen Kirche) S. M. della Pace." — Durch No. 1317 lernen wir „Chriſtus im Vorhimmel" kennen; das wird wohl wieder ein neues Dogma geben! Neu iſt auch No. 1145 „Der h. Johann".

Auch manchen Künſtlernamen bekommen wir in merkwürdigen neuen Formen zu hören: vor No. 2 „Gleyer" (Gleyre), vor No. 120 „Zamaroïs" (Zamacoïs),

No. 673 „Chabanel“ (Cabanel), vor No. 752 Ingres mit Vornamen „Auguſtin“ (Auguſte). Dieſe Ausleſe wird als Probe genügen; doch mögen noch zwei Namen anderer Art eine Vorſtellung von der Reichhaltigkeit an Fehlergattungen geben: No. 58 erſcheint ein „Herakles Theraphonios“, (vermuthlich ſtatt Trophonios; beiläufig kennt die griechiſche Mythologie einen Herakles dieſes Beinamens überhaupt nicht! und No. 212 begegnet uns der „h. Thomas von Aquinus“ (jetzt Aquino, im Alterthum Aquinum; die Kataloglesart wahrſcheinlich entſtanden auf dem Wege einer genialen Conjectur auf Grund eines verleſenen „Thomas

Meſſingleuchter, von Denière in Paris.

Aquinas“). — Schlieſslich mag hier, da die Claſſification dieſes Preisſtückes auch jedem Anderen als mir Schwierigkeiten machen dürfte, die ganz buchſtäbliche Reproduction einer Prachtſtelle auf S. 126 Platz finden:

1487 Jeſus' (!) Einzug in Jeruſalem, nach einer
Wandmalerei von Hipp.
1488 Flandrin in der Kirche St. Germain des prés.

Das iſt gewiſs unübertrefflich! — Zu dem „Jeſus'“ bildet ein nicht übles Pendant No. 1331: „Clovis' Taufe“. Dieſe macht den ſchicklichſten Uebergang zu einer anderen hübſchen Kategorie von Schnitzern.

Oft wird nämlich in der abgeſchmackteſten Weiſe überſetzt und verdeutſcht, anderwärts wieder, ſichtlich aus reiner Unwiſſenheit, das Franzöſiſche ſtehen gelaſſen; bei dem Einen wie bei dem Anderen entſtehen aus Unbekanntſchaft mit den Dingen ſelber die lächerlichſten Irrungen. Hier einige Beiſpiele bunt durcheinander: No. 1047 „Der Halbkreis des Palaſtes der ſchönen Künſte“ (ohne Rücküberſetzung ganz unverſtändlich!), während unmittelbar zuvor, No. 1046, die Anbetung der h. drei Könige „in der Cathedrale von Cöln“ aufgeführt wird. Die ſchon erwähnte No. 1317 ſtammt aus der „Capelle des Fonts der Euſtachiuskirche“. Hier hat der Schreiber offenbar nicht gewuſst, daſs „cha-

Bacchanal, Relief von Kundmann.

pelle des fonts (baptismaux)“ Taufcapelle heiſst. Als No. 1474 figurirt der „Brunnen von Luxemburg“; hätte hier der Schreiber nur wörtlich „des“ oder „vom“ Luxemburg überſetzt, ſo hätte er einigermaſsen eine Unwiſſenheit vor dem Leſer wenigſtens allenfalls verheimlicht, und dieſer die Waſſerkunſtanlage im Garten des Luxembourg verſtehen können. — No. 3 giebt es „Beinchen-Spieler“. No. 369 muſste man ſich erſt beſinnen, was wohl „Die Kirche der heil. Maria vom Heil zu Venedig“ (della Salute) ſein dürfte. — Auch wird in das Ueberſetzen durch wahrhaft geniale leichte Aenderungen ein überraſchend neuer und tieferer Sinn gelegt, z. B. No. 1119: „Die Madonna von Caſa di Terra nuova.

Ein herrliches Stück Quintanerüberſetzung, das bekannter gemacht und im Gedächtniſſe behalten zu werden verdient, ſteht ganz beſcheiden wie ein Veilchen unter No. 148. Das dort verzeichnete Bild ſtellt — unter dem höchſt verſtändniſsvollen Titel „Die Hochzeit der Nibelungen“ — Brunhildens Brautnacht dar, und da fragt — nach dem Kataloge — die ſchöne Maid den gebundenen Gün-

ther, den „kühnen Mann“ in ſeiner nicht weniger als reckenhaften Situation, „des Morgens, ob er wünſche, daſs ſie ihn ihren Leuten ſehen laſſe alſo gefeſſelt von den Händen einer Frau“. — Das iſt wohl ein würdiger Schluſs dieſer kleinen, aber hochfeinen Auswahl aus der franzöſiſchen Katalog-Abtheilung. — Bei der Schweiz heiſst es grundſätzlich ein „Cadre“ ſtatt ein Rahmen. Im Belgiſchen Verzeichniſſe iſt bei einem Bilde von Henri Leys, No. 292, das allerdings zu ſchwer zu überſetzende Wort „pélerinage“ ſtehen geblieben oder, da daſſelbe dem Corrector ebenſo unbekannt war wie dem Schreiber, vielmehr: „Le Pètèrinage“.

Dass mit dem Italieniſchen noch mehr Malheur paſſirt iſt, verſteht ſich wohl von ſelbſt. Dass aber bei Giuſeppe Mengoni die Würde des Comthures zum Städtenamen geworden, iſt denn doch etwas zu ſtark. Andrei und Andreini heiſsen Beide Francesco, nicht Ferdinand, wie im Kataloge ſteht. Bigamonti und Rigamonti, die Beide „ein Hirtenmädchen“ gemacht haben ſollen, sind natür-

Salzgefäſse, Stil Henri II., von Minton in Stoke upon Trent.

lich identiſch; die erſtere Namenform iſt die richtige. Matteucci ſchreibt ſich natürlich mit zwei c. Della Nave — wenn man es nicht, wie im italieniſchen Specialkataloge geſchehen, in ein Wort ſchreiben wollte — unter D aufzuführen, iſt verwirrend, wenn ſich z. B. findet: „Negro Dal, Peter“ und „Chirico di, Jakob“, wo wiederum die Folge der Wörter falſch iſt. Des Letzteren Bild iſt bezeichnet: „Der Vaterlands-Verräther etc. Buoso da Duera“ (ſtatt: di Duero); genau wie „Ritter pp.“ — „Lisi, de Benedikt“ iſt noch verkehrter als die vorigen Namenbezeichnungen, denn jedenfalls gehört (das oder) ein Komma vor den Vornamen, und ferner iſt bekanntlich „de“ kein italieniſches Wort: der Künſtler heiſst Delisi. Sein Bildwerk wird benannt: „Die Jugend Archimedes“ mit einem unmöglichen Genitiv. „Epiſode aus dem Blutbade der unſchuldigen Kinder“ (No. 77) iſt wieder umſtändliche und ungeſchickte genaue Ueberſetzung, wo der deutſche Sprachgebrauch das Richtige leicht an die Hand gab. — Was mag wohl eine „Vorſitzbank“ (No. 103) ſein? Schauerliche Verundeutſchung von „banco presidenziale“. Die „Einimpfung“ (No. 187) — ohne abhängigen Genitiv — ſagt kein Menſch auſser einem

verzweifelten Ueberſetzer. „Amore in agguato“ heiſst nicht „Die Liebe auf der Lauer“ (No. 195), ſondern „Amor auf der Lauer“, — wie denn überhaupt die Synonymität der Liebe und des Liebesgottes in den romaniſchen Sprachen dem armen Ueberſetzer vieles Stolpern verurſacht hat. — „I primi fiori“ kann doch nicht „Die erſte Blüthe“ heiſsen, ſondern bedeutet „Die erſten Blumen“. — Wer ſagt denn (zwiſchen No. 544 und 545: „Marcello läſst ſeine Pſalmen durch vier Frauenzimmer — „Signore“ ſteht im Italieniſchen! — ſingen“? — Und ſo könnte das Sündenregiſter in infinitum fortgeſetzt werden. Doch mag ein recht ſchwerer Fehler hier ſchon die Reihe beſchlieſsen: Ueber No. 621: „Kupferſticharbeiten“ (ſchöne Art zu katalogiſiren!) ſteht fett gedruckt zu leſen: „Kallographie, königliche, zu Rom, Rom“. Ein jeder ſieht, daſs nur ein ganz gedankenloſer Menſch ſo das italieniſche „Calcografia“ verprudeln konnte.

In der griechiſchen Abtheilung erſcheint unter No. 16 „Die Venus von Milos“ — ſtatt von Melos oder Milo — „vollkommen ergänzt“ unter dem Namen des Philippotis ſtatt unter dem des Koſſos. — Das Verzeichniſs der griechiſchen Oelgemälde beginnt mit den Werken des Nikiphoros Lytras aus Attika unter den Nrn. 23 und 24, und ebendieſelben Bilder treten unter dem Namen „Lytras N., Athen“ noch einmal als No. 38 und 39 auf, das zweite aber hier der Abwechſelung wegen als Sylveſter-Abend, während es früher Neujahrstag war; das erſtere falſch als „Brander von Canaris“, während es vorher als „Kanaris, Branderſchiff“, bezeichnet war.

Natürlich iſt der Katalog überall von gleicher Beſchaffenheit, und es könnte nun auch noch die ſkandinaviſche, die ruſſiſche und jede andere Abtheilung durchgegangen werden. Doch genug der traurigen Leſe. Es ſei nur noch bemerkt, daſs unter „Ruſsland“ über den Werken Ludwig Bohnſtedt's ein ganz beſonderer Unſtern gewaltet hat. Da iſt beinahe Alles falſch: Villa Borhardt — ſtatt Borchard, Villa Rapherr — ſtatt Rapher, Villa March (auch eine Nummer zu wenig, 37 gehörte mit dazu) — ſtatt Marc. Troſtenetz, Gouv. Charkow. —

Wie lange wird man noch bei allen groſsen Ausſtellungen derartige Gegenausſtellungen machen müſſen, und wann endlich wird man begreifen, daſs das wichtige und ſchwierige Geſchäft der Katalogiſirung nicht in die erſten beſten, ſondern in zuverläſſige und berufene Hände zu legen iſt, und nicht nur in berufene, ſondern auch in ſolche, die etwas thun wollen und nicht für die gewiſſenhafte und ſachgemäſse Ausführung der ihnen übertragenen Arbeit entweder zu faul ſind oder ſich zu vornehm dünken?

III. Frankreich.

Es iſt von allen Seiten ausgeſprochen und beſtätigt worden, daſs es den Franzoſen gelungen iſt, ſich auf der Weltausſtellung in allen Zweigen der Kunſt und Induſtrie ſo vertreten zu laſſen, daſs auch nicht der mindeſte Einfluſs des groſsen nationalen Unglückes ſeit dem Jahre 1870 ſich bei ihnen wahrnehmen lieſs. Da zu der in Frankreich allgemein herrſchenden richtigen Auffaſſung von der Wichtigkeit der Kunſt für die Cultur und die Ehre eines Landes diesmal

noch der beſondere Antrieb gekommen iſt, jede Spur einer Scharte auszuwetzen, ſo iſt von allen Seiten eine Rührigkeit und Opferwilligkeit an den Tag gelegt, die es bewirkt hat, daſs kaum ein irgendwie klangvoller Name aus der jetzigen Künſtlergeneration auf der Weltausſtellung unvertreten war; und dabei hat Frankreich es möglich gemacht, daſs faſt kein Werk von der Ausſtellung von 1867 hier wieder erſchienen iſt. Namentlich die bedeutendſten Künſtler, ein Meiſſonnier, Gérôme, Bouguereau, Boulanger u. ſ. w., auch die berühmten Porträtmaler, wie Cabanel, Duran, Nélie Jacquemart u. A. treten mit durchweg neuen Werken auf.

In ihrer Geſammterſcheinung zeigt dieſe modernſte franzöſiſche Kunſt wiederum, daſs das künſtleriſche Können und Wiſſen ſich dort einer Pflege erfreut, wie vielleicht nirgend ſonſt wo. Jeder Meiſter ſelbſt zweiten und dritten Ranges iſt bewuſst und klar in ſeinen Zielen und beherrſcht ſicher und gewandt die zu ſeinem Zwecke erforderliche Technik; Unfertigkeiten in Zeichnung und Pinſelführung kommen nicht vor, abſolute Thorheiten, gräuliche Fadheiten und Albernheiten, wie ſie anderwärts wohl vorgeführt zu werden pflegen, gehören hier ſo zu den Ausnahmen, daſs man vielleicht ſagen kann, man findet ſie gar nicht, abgeſehen natürlich von einem Geſichtspunkte, auf den ich nach dieſem der Allgemeinheit geſpendeten Lobe hinweiſen muſs. Der techniſchen Meiſterſchaft ſteht nämlich ein Mangel an einfach natürlichem Gefühl, an wahrhaft künſtleriſchen Ideen gegenüber, und es wird dieſem Mangel mit einem Haſchen nach den pikanteſten, barockſten, mitunter abſtoſsendſten Sujets abzuhelfen geſucht, ſo daſs man ſich einem Gefühle der Unheimlichkeit und der Befremdung in den Räumen der franzöſiſchen Kunſt kaum entziehen kann. Aber dieſe Schwächen werden durch jene guten Eigenſchaften faſt in Vergeſſenheit gebracht, deren inniger Zuſammenhang mit der Cultivirung einer wahrhaft groſsartigen national-monumentalen Kunſt vorher ausgeführt iſt. Liegt es doch auch gar nicht ſo fern, die unnatürlichen Appetite, welche ſich in der Auswahl der Stoffe kundthun, auf die ungeſunde Temperatur der geſellſchaftlichen Atmoſphäre während der letzten Decennien zurückzuführen, und wenn man auch in den augenblicklich herrſchenden Zuſtänden Frankreichs noch keine Gewähr für eine geſundere Luft finden kann, in welcher die Kunst ruhig Athem ſchöpfen könnte, ſo iſt doch die Rückkehr zu ſoliden Zuſtänden immerhin näher gerückt, als noch vor wenigen Jahren.

Ein höchſt anerkennenswerthes Taktgefühl haben die Franzoſen darin bewährt, daſs ſie die rieſigen Schlachtenbilder, durch welche ſie die früheren Groſsthaten ihrer „unbeſieglichen Armee“ zu verherrlichen ſtets übermäſsig beſtrebt waren, nicht haben auf der Weltausſtellung erſcheinen laſſen, ſondern daſs die Kriegsbilder, die überhaupt vorhanden ſind, faſt ausſchlieſslich dem letzten Kriege angehören und zwar ihre Vorwürfe in genrehafter Auffaſſung und, beiläufig gleich hier zu erwähnen, mit einer ſeltenen Vortrefflichkeit behandeln; ſo z. B. was Protais und Berne-Bellecour in dieſer Art geliefert haben. All die zahlreich gemalten Fanfaronaden und Beleidigungen des Gegners hat man unterdrückt.

Grabdenkmal von B. Afinger.

Bronzé-Caſſette mit Email, von Fritz Miller in München.

Es wäre eine eben ſo erfreuliche Aufgabe, wie es durch die Gerechtigkeit erfordert wird, der monumentalen Kunſt der Franzoſen eine eingehende Würdigung widerfahren zu laſſen; und doch muſs es aus Mangel an Raum unterlaſſen werden. Nur eine ſummariſche Ueberſchau iſt möglich, welche aber um ſo mehr dem Bedürfniſſe an dieſer Stelle genügen kann, als die Franzoſen, hier wie überall Meiſter in der Inſceneſetzung, die Hauptmaſſe ihrer monumentalen Kunſt in überſichtlichem und impoſantem Geſammtbilde vorgeführt hatten. Wir meinen die ſchon angedeutete Specialausſtellung der Stadt Paris, welche ihrer eigenthümlichen Zuſammenſetzung wegen ſich in das Gruppenſchema der Weltausſtellung nicht einfügte, und deshalb ganz abgeſondert aufgeſtellt werden muſste, leider aber keinen ſelbſtändigen Bau zum Aufenthaltsorte angewieſen bekommen hatte, ſondern am Ende einer „Zwiſchengalerie“ (eines überdeckten Hofes), gegen die Haupthalle des Induſtriegebäudes durch eine Ausſtellung von Wagen u. ſ. w. maskirt, einen für viele Beſucher unentdeckten Aufenthalt gefunden hatte. Solche unfindbare Räume, welche in dem Weltausſtellungspalaſte von Paris 1867 durch keine Kunſt herzuſtellen geweſen wären, brachte eben das winkelige, unorganiſche und confuſe Syſtem des Wiener Baues reichlich und ſpontan hervor.

Dort ſahen wir nun die Entwürfe zu 48 ausgeführten Bauwerken der Stadt, dazu von achten prächtige monographiſche Bearbeitungen, ferner eine muſterhafte Monographie über das verbrannte Hôtel de Ville, und endlich ſechs Concurrenzpläne für deſſen Wiederaufbau. Als architektoniſche entziehen ſich dieſe Werke der Beurtheilung an dieſer Stelle: ſie werden ſie nach Bedürfniſs von anderer Seite erfahren. Aber wir ſehen überall Maler und Bildhauer, oft in beträchtlicher Anzahl, als „Mitarbeiter“ aufgeführt; zum Beweiſe, dass überall bei öffentlichen Gebäuden, von dem Juſtizpalaſt, der Dreifaltigkeitskirche und dem Châtelet-Theater bis herab zu Schulen, Mairien und Caſernen, den bildenden Künſten würdige Aufgaben in der Theilnahme an der monumentalen Geſtaltung zu Theil werden. Theils für dieſelben, theils für zahlreiche andere Architekturen der franzöſiſchen Hauptſtadt ſahen wir in Skizzen, in Cartons und Modellen, in fertiger Ausführung und in verſchiedenartigſter Reproduction von Malern und Bildhauern monumentale und zum Theil ſehr umfangreiche Arbeiten geliefert, und — ſei es auch mit weniger Originalität und Genie — die jüngeren in den Spuren der groſsen Vorgänger voranſchreitend.

An dieſe ſelbſt werden wir noch vielfach erinnert. Eugène Delacroix iſt durch ſeine drei Gemälde in der Engelcapelle der Kirche St. Sulpice vertreten, jene mächtigen Ausbrüche einer gewaltigen und fruchtbaren Phantaſie, welche durch das Ungeſtüm ihrer Lebensfülle einen beſtechenden Erſatz für die mangelnde ſtilvolle Regelmäſsigkeit und Symmetrie der Compoſition darbieten. Hippolyte Flandrin, der ernſte und feierliche Meiſter, der gröſste, den Frankreich je im religiöſen Fache groſsen Stiles hervorgebracht, giebt in ſeinen Malereien der Kirche St. Séverin und der Kirche St. Germain des prés ſowie in den herrlichen Fresken aus der Kirche St. Vincent de Paule einen Maaſsſtab, der freilich, ſtreng zur Anwendung gebracht, für die Jüngeren vernichtend iſt. Hierzu kommt noch die groſsartige Zeichnung von Jean Auguſte Dominique Ingres: „Die Apotheoſe des Hômer“, urſprünglich als Deckenbild für einen der Antikenſäle

im Louvre entworfen, unzweifelhaft die beſte künſtleriſche Frucht, welche durch das — vielfach verwirrende — Studium der Schule von Athen in Raffael's Stanzen gezeitigt iſt.

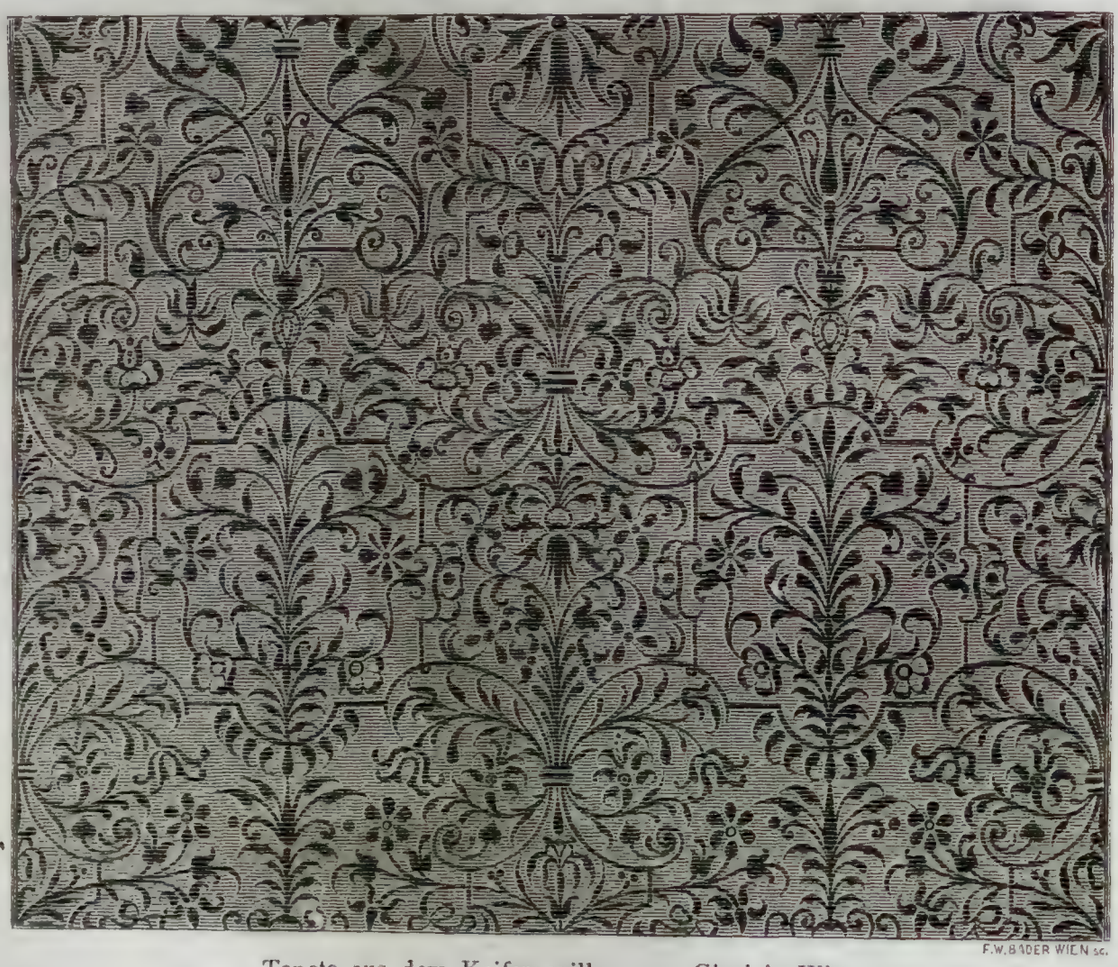
Der alte Nicolas Robert Fleury hat ſogar noch neuerlich thätig in die monumentale Kunſtproduction eingegriffen und durch zwei ſehr tüchtige Darſtellungen aus der Geſchichte der franzöſiſchen Handelsgeſetzgebung — für den

Kanne in vergoldetem Silber mit Emailmalerei, von Ratzersdorfer in Wien.

groſsen Sitzungsſaal des neuen Handelsgerichtshofes — das ſchon vor Jahren ausgeſprochene Urtheil Julius Meyer's, „dass des Künſtlers Phantaſie ſich ausgelebt habe", handgreiflich widerlegt. Der älteren Generation iſt auch Alexandre Heſſe beizuzählen, deſſen Scenen aus dem Leben des h. Franz von Sales (in der Kirche St. Sulpice), zu ſeinen gelungenſten Schöpfungen gehörend, längſt ihre Stelle in der Geſchichte gefunden haben. Auch Emile Signol repräſentirt mit ſeinen religiöſen Malereien in verſchiedenen Kirchen ein Entwickelungsſtadium der franzöſiſchen Malerei, welches durch eine fühlbare Kluft von den Richtungen

der unmittelbaren Gegenwart geſchieden iſt. — Sie Alle und noch einige Andere vergegenwärtigen das goldene Zeitalter der modernen Kunſt Frankreichs, in welchem binnen wenigen Jahrzehnten eine ſeltene Reihe ſchöpferiſcher Ingenien den künſtleriſchen Ausdruck einer neuen Weltanſchauung auf den verſchiedenſten Wegen ſuchte und fand.

Von da zu den Jüngſten, deren Werke nach der Zeit ihrer Entſtehung ſtreng genommen einzig das Recht hatten, hier zu erſcheinen, iſt, wie ſchon bemerkt, ein groſser Schritt, und nichts weniger als in aufſteigender Linie! Und doch, welche Fülle achtbaren Könnens, welche reiche Mannichfaltigkeit der Richtungen, welcher Ernſt der Bemühung, oft welche Fruchtbarkeit — wenn auch nicht recht eigentlich der Phantaſie, ſo doch der Hand! Man denke an die raſtloſe und ſtaunenswerth



Tapete aus dem Kaiſerpavillon, von Giani in Wien.

umfangreiche Thätigkeit eines Henri Lehmann (die freilich in der Weltausſtellung durch vier Photographien nicht einmal als andeutungsweiſe repräſentirt gelten konnte); wie hat er ſich mit einer wahren Allgefügigkeit den verſchiedenartigſten Aufgaben anzubequemen verſtanden, und eigentlich nie, ohne durch eine edel geführte Linie, durch eine gewiſſe vornehme Gröſse der Sinnesart, durch eine geſchickte und nicht unkräftige Färbung decorativ eine bedeutende Wirkung hervorzubringen, mag auch dem einzelnen Werke gegenüber mit noch ſo vielem Fug der Vorbehalt gemacht werden können, dass weder Gedanke noch Erfindung irgend welche Tiefe und eigenartige Kraft hat.

Ein Schauſpiel anderer Art bietet Alexandre Cabanel dar. Mag ihm ſein Fiasco auf dem Gebiete der Kunſt groſsen Stiles mit ſeinem „verlorenen Paradieſe“ von der 1867er Ausſtellung auch unvergeſſen ſein, — in dieſem Jahre zeigte er, dass nur der Stoffkreis damals ihm fern, nicht die Wucht einer monumentalen Aufgabe an ſich über der Sphäre ſeines Vermögens lag. Sein „Triumph

Faience-Schüſſel, aus Roerſtrand, blau mit weiſs.

der Flora“, rieſiges Deckengemälde für einen Saal des Louvre, zeugt von einer ſpielenden Leichtigkeit in der Ueberwindung der gröſsten Schwierigkeiten. Die Vertheilung der Maſſen durch den Raum, die anmuthigen Bewegungen, das freie und leichte Schweben der Geſtalten, der freudige und doch maſsvolle Schwung in allen Theilen der Compoſition verrathen den vollbürtigen Meiſter der groſsen Kunſt. Nur die matte ſüſsliche Färbung, die ſich zu keinem ernſten Gegenſatze zwiſchen vollen ungebrochenen Tönen aufſchwingen kann, gemahnt an die ſchwächſte Seite des Malers, der mit jener bekannten „Geburt der Venus“ ſeinen Ruf begründet hat; und es iſt ſelbſt nicht unwahrſcheinlich, dass auch dieſer Mangel in

dem Ensemble der betreffenden Saaldecoration minder ſchwer empfunden werden wird. Wer ſich von der Trefflichkeit der Compoſition recht ſchlagend überzeugen will, der braucht nur die überraſchend kräftig ausgefallene Photographie anzuſehen. — Bei Cabanel hat ſich Julius Meyer's Vermuthung, bei der man 1867 ein Fragezeichen zu machen ſich gedrungen fühlte, beſtätigt: „Es ſteckt wohl in dem gut geſchulten Maler das Zeug zu ernſteren Arbeiten, wenn es ihm gelingt, aus dieſem frivolen Gebiete herauszutreten.“ Von Frivolität iſt in dieſem Gemälde keine Spur, wenn auch freilich ebenſowenig eine warme, lebhafte Empfindung dies Geſtaltenheer durchſtrömt.

Indem wir die zahlreichen Namen der ſonſt noch mit monumentalen Arbeiten Beſchäftigten muſtern, fällt uns die zunächſt ſcheinbar befremdliche Thatſache auf, daſs Künſtler der allerverſchiedenſten Richtungen in einem oder dem anderen Stadium ihrer Entwickelung durch die praktiſche Uebung in der groſsen Kunſt hindurchgegangen ſind. Es iſt höchſt anziehend und belehrend, Art und Grad des Gelingens oder Miſslingens mit der anderweitigen früheren, gleichzeitigen oder ſpäteren Bewährung des Künſtlers in Vergleich zu ſtellen. Dass aber ſo grundverſchiedene Künſtler gelegentlich verſuchsweiſe zu ſolchen Arbeiten herangezogen werden, das ſetzt die — wenigſtens inſtinctiv vorhandene — richtige Ueberzeugung voraus, daſs nur durch einen ernſthaften Verſuch die Tragweite der Begabung zuverläſſig ermittelt werden kann, und daſs ſelbſt das ausgeſprochene Talent oft von ſelbſt nicht auf ſeine eigentlichen Wege kommt, oder nach ſchüchternen, andeutenden aus eigenem Antriebe ausgeführten Proben nicht hinlänglich erkannt wird. Wie ſollte es nicht auch in der Kunſt gelten: „Es wächſt der Menſch mit ſeinen höhern Zwecken“? Und iſt nicht die Ausführung höher denn die Skizze, nicht die monumentale Leiſtung begeiſternder als das ohne Beſtimmung gemalte Staffeleibild?

Nächſt jener ſubjectiven Vorausſetzung — im Beſteller — hat dieſe vielſeitige, faſt allſeitige Antheilnahme der Künſtler an den monumentalen Arbeiten aber auch noch eine objective — in den Künſtlern ſelber. Was bei uns noch immer Gegenſtand der Erwägung iſt, ob und wann dem angehenden Künſtler eine individuelle Richtung gegeben und geſtattet werden ſoll, das iſt in der Praxis der franzöſiſchen Künſtlerbildung längſt und mit beſtem Erfolge in der einzig richtigen Weiſe entſchieden. Bei uns fühlt ſich der junge Akademiker ſchleunigſt als Künſtler, genieſst akademiſche Freiheiten, und trägt lange Haare und einen Rubenshut. Er achtet Alles gering, was er nicht kann oder nicht verſteht, und ſieht die ganze Kunſt beſchloſſen in dem, was ihm zufällig — entweder wirklich oder auch nur nach ſeiner Meinung — gelingt. Es ſitzt unſerer ganzen Akademiewirthſchaft, wenn auch mit Worten in Abrede geſtellt, doch thatſächlich der alte Zopf noch im Nacken, zu glauben, dass es möglich, und ſomit Aufgabe ſei, jemanden zum Künſtler zu machen. Es wird auch von den Künſtlerbildungsanſtalten her jeder Zögling als Künſtler angeſehen, deſſen oft gewiss höchſt verkehrter und beſchränkter Individualität eine Berechtigung zuerkannt und eine Rückſicht erwieſen wird, auf die doch lediglich erſt die fertige, bewährte Künſtlernatur Anſpruch hat.

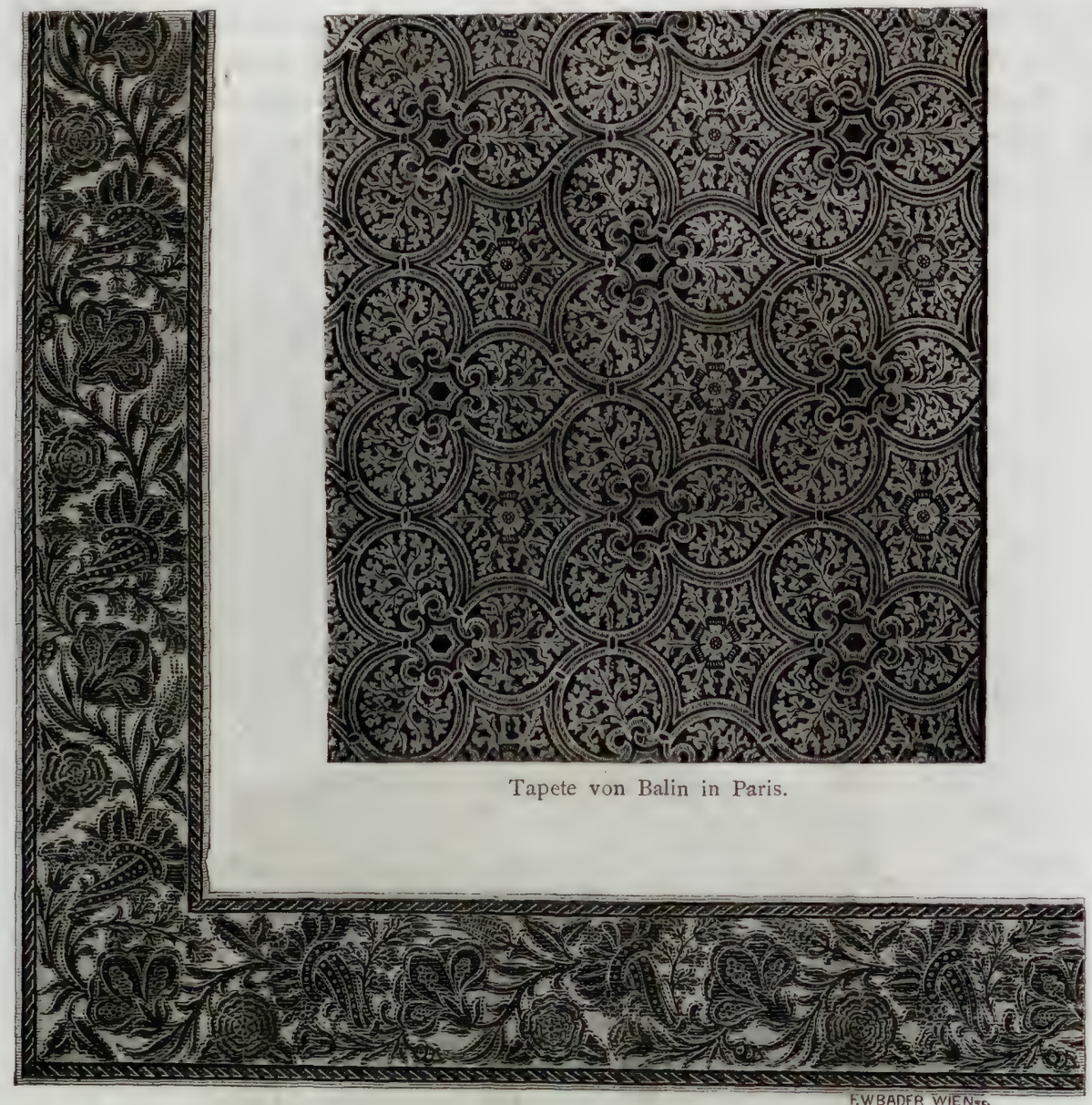
Bei den Franzoſen weiſs man und beachtet man ſtrengſtens, daſs von der

Kunſt nur das Handwerk lehrbar iſt, dieſes aber auch in groſsem Umfange ſicher gelehrt werden muſs, und in ſolchem Umfange ſchwierig und langwierig zu erlernen iſt. Und wie die Erfahrung lehrt, daſs die Leute, die in einer Schule, in einer Stadt, in einem Lande nach derſelben Methode und denſelben Vorlagen ſchreiben gelernt, doch ſpäter eine verſchiedene und für jeden charakteriſtiſche Handſchrift be-

Seſſel im Stile Henri II., von Roudillon in Paris.

kommen, und diejenigen, welche den gleichen grammatiſchen Unterricht genoſſen haben, trotzdem jeder einen beſonderen Stil ſchreiben, ſo hat man — vernünftigerweiſe — auch nicht gefürchtet, durch eine wohlüberlegte ſtrenge Organiſation für den Unterricht in dem geſammten handwerklichen Theile der Kunſt die individuelle Entwickelung und Bethätigung der einzelnen fertigen Künſtler zu gefährden oder zu präcludiren. Ja, man hat ſogar die Leitung und Ueberwachung der jungen Künſtler mit gröſstem Vortheile auf eine Stufe ausgedehnt, auf der unſere frühreifen Herren Akademiker dergleichen als ſchnöden Hohn und perſön-

Tapete von Balin in Paris.



Vorhangsbordüre aus dem Kaiſerpavillon, von Giani in Wien.

liche Beleidigung mit Entrüſtung von ſich weiſen würden. Der Erfolg der abweichenden Auffaſſung und Behandlung — „An ihren Früchten ſollt ihr ſie erkennen!“ — iſt aber der: Während bei uns die jungen Künſtler, die früh nach Italien verſchlagen werden, dort in der Regel Schiffbruch leiden, und höchſt ſelten ſich einer auf ſeiner Römerfahrt zu etwas Bemerkenswerthem, vorher noch nicht von ihm Erreichtem entwickelt, exiſtirt in Frankreich kaum ein einziger Künſtler von einiger Bedeutung und einigem Rufe, der nicht den „grand prix de Rome“ unter ſeinen Ehrenauszeichnungen aufzuführen hätte, und deſſen Berühmtheit nicht von ſeinen pflichtmäſsigen, unter der Förderung und Ueberwachung der franzöſiſchen Akademie in Rom entſtandenen „envois de Rome“ datirte.

Die franzöſiſchen Staats-, ſtädtiſchen und kirchlichen Behörden und die Privaten, welche in die Lage kommen, gröſsere künſtleriſche Arbeiten in Auftrag geben zu müſſen, wiſſen daher von vornherein, daſs jeder Künſtler, der ſeinen regelmäſsigen akademichen Gang abſolvirt hat, unbedingt „ſein Handwerk

Emailtafel mit dem Portrait der Diana von Poitiers, von Pottier.

verſteht“. Und während 99 Procent unſerer jungen „Künſtler“, fünf, ſechs Jahre nach Beginn ihrer Studien vor eine ſelbſtändige monumentale Aufgabe geſtellt, (wenigſtens innerlich und in unbelauſchten Augenblicken) ein Geſicht machen würden, wie ein Junge, der in der erſten Schwimmſtunde an der Leine in's tiefe Waſſer geworfen iſt, plätſchern die franzöſiſchen im gleichen Falle — um in dem Gleichniſſe zu bleiben — mit wohliger Empfindung als ſichere Schwimmer in dem vertrauten Elemente umher. Macht Einer in übermüthiger Laune Tollheiten, nun, ſo ſinkt er unter; es kommt auf ſeine Geiſtesgegenwart und Kraft an, ob er wieder emporkommt. Aber in der Regel hält die genoſſene ſtrenge Zucht von allzu waghalſigen und verderblichen Extravaganzen fern.

Daher die überraſchende Erſcheinung, daſs ſelbſt Leute von einer ſo eigenthümlichen und bizarren Geiſtesbeſchaffenheit, wie Auguſte Glaize, ſich mit

ziemlich gutem Anſtande im groſsen Stoffe bewegen, unſelbſtändige und im höheren Sinne unproductive, wie etwa Eugène Lenepveu (um für beide Arten etwas ältere Namen, deren Entwickelung zu überſehen iſt, beizubringen), ſich doch durch eine gewiſſe Unanſtöſsigkeit und äuſsere Zuverläſſigkeit als brauchbare Kräfte empfehlen können.

Ueber dem Allen aber ſchwebt herrſchend und beſtimmend jene groſsartige Kunſtgeſinnung der Franzoſen, in der ſie allerdings auch eine gewiſſe Aehnlichkeit mit den alten Römern haben, mit dem ungeheuer wesentlichen Unterſchiede jedoch, daſs es ihnen an wirklicher Begabung zur künſtleriſchen Production und zu ſchöpferiſchem Auftreten nicht gleich jenen gebricht. Dadurch hat bei ihnen, und zwar unter allen modernen Völkern bei ihnen einzig und allein, die Kunſt in Staat und Geſellſchaft diejenige Stellung, die ihr bei einem Culturvolke erſten Ranges gebührt, die ihr vorzuenthalten das Zeichen iſt, daſs dem betreffenden Volke zu einem Culturvolke erſten Ranges doch noch etwas fehlt.

Nur um nicht miſsverſtanden zu werden, nicht um uns über uns ſelbſt zu täuſchen und zu tröſten, ſei ausdrücklich bemerkt, daſs natürlich nicht die Würdigung der Kunſt im öffentlichen Leben der Nation allein ſchon ein poſitives Kriterium für den Rang eines Culturvolkes abgeben kann. —

Ein weiteres Eingehen auf Einzelheiten aus dem Gebiete der franzöſiſchen Monumentalmalerei wollen wir uns — als relativ unerſprieſslich — erlaſſen, ja ſelbſt der Plaſtik an dieſer Stelle nur eine kurze Erwähnung zu Theil werden laſſen; und zwar aus zwei Gründen. Einmal iſt die Bildhauerkunſt ihrer Natur nach weſentlich monumental, und ihre Uebung in monumentalem Sinne begründet daher nicht eine ſo durchgreifende und entſchiedene Theilung der Production, wie im Gebiete der Malerei. Zweitens aber darf ſich die franzöſiſche Sculptur nicht nur nicht der gleichen kraftvollen Blüthe rühmen, wie die Malerei — ſie ſteht in der modernen Welt ja immer und überall hinter der letzteren zurück, — ſondern ſie hat auch nicht einmal relativ eine ähnliche Bedeutung erlangt. Die Plaſtik iſt eine ſpröde Kunſt und verträgt keine gewagten Experimente. Sie iſt daher wohl gelegentlich durch überkühne Neuerungen aus den Fugen gegangen, aber ein claſſiſcher moderner Typus — wie in der deutſchen Kunſt durch Thorwaldsen und die Schadow-Rauch'ſche Schule — iſt dort nicht producirt worden. Ein ſicheres, ſelbſtbewuſstes Können hat ſie mit der Malerei gemein — es ſtammt bei Beiden aus gleicher Quelle. Eine gewiſſe Unverzagtheit im Wurf iſt auch ihr aus dieſem Grunde eigenthümlich. Der einzelnen Künſtler Erwähnung zu thun, kann hier unterlaſſen werden. Nur Francisque Joſeph Duret, der formgewandte Meiſter des h. Michael mit dem Drachen, an der Fontaine St. Michel, und zahlreicher anderen öffentlichen Denkmäler in Paris, der ſein etwas theatraliſches Weſen durch nicht forcirte Gröſse der Erfindung und entſchiedenes Schönheitsgefühl — freilich ohne die Gabe tieferer Charakteriſtik — in Vergeſſenheit bringt, mag an dieſer Stelle ſeines Lobes verdienten Antheil erhalten.

Als einen weiteren Glanzpunkt der franzöſiſchen Kunſtabtheilung darf man wohl unbedenklich die Vertretung des Portraits bezeichnen, und zwar vertritt hier wiederum die bereits genannte Nélie Jacquemart, Schülerin des jüngſt verſtorbenen Léon Cogniet, die höchſte Höhe. Ihre zehn Portraits, die von einfachen Bruſtbildern bis zu ganzer Figur gehen, Männer und Frauen in dem verſchiedenſten Alter darſtellen und die verſchiedenſten Charaktere im Coſtüme und in der Farbenhaltung zum Ausdrucke bringen, ſind eben ſo viele Meiſterwerke, jedes in ſeiner beſonderen Richtung; eine unübertreffliche, ungezwungene

Seidenſtoff, auf Papier geſpannt, von Balin in Paris.

Nobleſſe in der Haltung, charakteriſtiſcher und lebendiger Ausdruck der Köpfe, ein geſchicktes Arrangement, ſehr reine und präciſe Zeichnung und eine auſserordentlich ſchöne Farbe zeichnen dieſe Gemälde gleichmäſsig aus und reihen ſie dem Beſten an, was die Kunſt im Portraitfache überhaupt hervorgebracht hat. Das Portrait einer jugendlichen, reizvoll ſchönen Dame in kirſchrothem Kleide, ganze Figur, würde ſelbſt die Nachbarſchaft van Dyck'ſcher Bildniſſe ziemlich ungefährdet beſtehen.

Zwiſchen dieſer Dame und den beſten männlichen Vertretern des Faches iſt ein groſser Abſtand, wiewohl auch mehrere der bekannten und bewährten Meiſter des Bildniſſes nicht unrühmlich vertreten waren. Ich nenne Alexandre Cabanel, deſſen Portraitgruppe im Florentiner Coſtüm des 15. (nicht, wie der Katalog ſchreibt, des 14.) Jahrhunderts nur etwas mehr Wärme in der Behandlung haben dürfte, um für vorzüglich zu gelten. Ferner Charles Landelle,

deſſen ſämmtliche Bilder eigentlich Portraits oder wenigſtens Charakterſtudien ſind. Wunderbarerweiſe ſteht gerade dasjenige unter dieſen Bildern, welches er doch ſicher mit der meiſten Liebe gearbeitet hat, die Gruppe ſeiner beiden Söhne, in der Malerei auffällig zurück, während das Bruſtbild der Frau S., jener ſtolzen Brünette, die ſo recht den Landelle'ſchen Geſichtstypus zeigt, in jeder Hinſicht von hervorragender Schönheit iſt.

Eine eigenthümliche Enttäuſchung bereitete dem deutſchen Publicum Carolus Duran, der das unverdiente Glück gehabt hat, das Portrait der

Stühle mit gepreſstem Leder, von B. Ludwig in Wien.

Frau F. von Leopold Flameng meiſterhaft radirt zu ſehen und dadurch bei allen Leſern der Gazette des Beaux-Arts die Vorſtellung eines eleganten, feinen Künſtlers erweckt zu haben. Seine drei lebensgroſsen Frauenbildniſſe in ganzer Figur, unter denen ſich auch das erwähnte befand, zerſtören dieſe Illuſion gründlich; ſeine Behandlung hat etwas Brutales, und weit entfernt von jener echt franzöſiſchen Grazie, die im Portrait faſt nie verleugnet wird, kokettirt er förmlich mit einer decorativen Malweiſe, die keineswegs durch harmoniſche Wirkung und treffende Charakteriſtik mit ſich verſöhnt. Er iſt ein Maler der Toilette und der Schminke, und nur, wo es ſich um grobe Effecte handelt, iſt er an ſeinem Platze. Daher auch das Portrait der wenig anziehenden Frau Rattazzi ihm am beſten

gelungen ist und den meisten Beifall bei denen, die seiner Kunst überhaupt Beifall zollen mochten, eingetragen hat.

Eine andere Ueberraschung der merkwürdigsten Art bereitete den Kunstfreunden Claude Ferdinand Gaillard. Der geschätzte Radierer, der Meister jenes unvergleichlich feinen Blattes nach Jan van Eyck's „Mann mit der Nelke", stellte sich gleichzeitig mit sechs Portraits als Oelmaler vor; er überträgt die gröfste Tugend des reproducirenden Künstlers, keine eigene Auffassungsweise und keinen selbständigen Stil, sondern die Gabe der Anbequemung an jeden fremden zur höchsten Entwickelung gebracht zu haben, auch in die eigene Malerei, wo dieser Vorzug mindestens von geringerem Werthe ist. In der That

Stuhl von Schmidt & Sugg in Wien.

würde Niemand darauf kommen, diese sechs Gemälde demselben Künstler zuzuschreiben, so verschiedenartig ist ihr Charakter nicht nur je nach dem verschiedenen Naturell der Dargestellten, sondern auch durch die Pinselführung, durch die Farbengebung und die gesammte Auffassung. Während er in einem weiblichen Bildnisse zeigt, dafs er von van Eyck gelernt hat, die furchtbarste Häfslichkeit mit der unverbrüchlichsten Treue darzustellen und zu einem Wunder der Kunst zu machen, sehen wir in dem Bildnisse eines Herren mit der Brille die zarteste Detaillirung mit der markantesten Zeichnung vereint. Und während Abbé Rogerson in halb lebensgrofsem Mafsstabe uns liebenswürdig und freundlich mit gesundem Geiste und Körper in das Auge schaut, steht der Commandant

des Freiſchützen- und Plänklercorps vor Paris mit einer Krankhaftigkeit der ganzen Erſcheinung vor uns, die etwas Grauenerregendes hat, und der bleiche Teint des hohlbackigen Geſichtes geht in furchtbarer Monotonie durch das graublaue Wamms der Uniform in den tonlos ſtumpfen grauen Hintergrund über, — ein unheimliches Enſemble. Das kleine Portrait des Grafen R. in gelbgrauem Rock iſt in ſeiner ſchlichten Faceſtellung nur ſo hingeſchrieben; der ganze Mann, wie er leibt und lebt, in ſicherer, ruhiger Vornehmheit mit überlegendem und überlegenem Geiſte. Nicht weniger iſt in ſeiner draſtiſchen Art der „normanniſche Typus“ gelungen. In allen dieſen verſchiedenen Auffaſſungs- und Behandlungsweiſen haben wir das Gefühl, daſs der Künſtler ſeinen Gegenſtänden vollſtändig gerecht wird, und wir ſehen ihn mit unbeſchränkter Meiſterſchaft über eine unverbrüchlich ſichere Technik gebieten, der jedes Mittel recht und jeder Zweck erreichbar iſt, und ſo mag der Totaleindruck der Bilder je nach der Eigenthümlichkeit der Dargeſtellten und der ſubjectiven Zu- und Abneigung der Beſchauer mehr oder weniger anziehend ſein: jedes ſeiner Bilder iſt von eigenartigem und feſſelndem Intereſſe, ein Lob, welches kaum hoch genug angeſchlagen werden kann, Angeſichts der Fluth gleichgültiger Menſchenabbildungen, mit denen in ewiger Monotonie und Langweiligkeit die meiſten Portraitkünſtler unſerer Tage die Ausſtellungen überſchwemmen, ohne uns für ſich und ihre Opfer intereſſiren zu können. Das verſtehen die franzöſiſchen Portraitkünſtler faſt durchgängig, und darin liegt ihre groſse Ueberlegenheit.

Man darf auf dieſen Umſtand keineswegs ein zu geringes Gewicht legen, denn die Blüthe der Portraitkunſt iſt von der Blüthe der Kunſt groſsen Stiles durchaus nicht zu trennen und ihre nothwendige Vorausſetzung. Alle Meiſter der groſsen Malerei, die auf verheiſsungsvollen Wegen gewandelt ſind und die höchſte Spitze künſtleriſcher Entwickelung bezeichnet haben, ſind im Portrait groſs geweſen, und wo eine hohe Kunſt ohne gleichzeitige Blüthe der Portraitkunſt ſich gezeigt hat, da war die Frucht taub, die Nachfolge glitt unmittelbar in den Verfall hinein. So wird uns der Zuſtand der Portraitkunſt innerhalb der Kunſtübung einer Nation zum untrüglichen Maſsſtabe für die Ausſichten, welche ſich derſelben eröffnen. Eine Nation, welche über eine ſolche Bildniſskunſt verfügt, wie die Franzoſen, hat in der Kunſt noch lange nicht ihr letztes Wort geſprochen, auch wenn unter den einzelnen künſtleriſchen Erſcheinungen und ſelbſt in überwiegender Zahl unter der Production einer längeren Epoche ſich tief gehende Spuren einer geiſtigen Ermattung und einer künſtlichen Uebereizung der Affecte, die nur auf den äuſserlichen Effect losarbeitet, zeigt. Geht daneben eine ſo tüchtige und ſo ſolide, vielfach geübte Portraitkunſt her, wie in Frankreich, ſo bedarf es eben nur etwas veränderter äuſserer Verhältniſſe, welche die Ueberreizung herabſtimmen und an Stelle des geſuchten einen gewachſenen würdigen Stoff der Kunſt darbieten, um wieder das Gröſste erreichen zu laſſen, namentlich wenn durch alle Miſswege hindurch ſich eine ſo veilſeitige gewandte und allerſeits mit Sicherheit bewältigte Technik erhält, wie das in Frankreich der Fall iſt; und auch die Concentration und einheitliche Schulung ſämmtlicher künſtleriſchen Kräfte, welche durch die überlegene Stellung der Pariſer Akademie und durch die römiſche Akademie herbeigeführt wird, kann im Intereſſe der

Ausprägung eines nationalen Typus kaum hoch genug angeſchlagen werden. Dürfen wir z. B. in Deutſchland auch hoffen, durch die Decentraliſation und die ungefähre Gleichſtellung der verſchiedenen Kunſtſchulen in Nord und Süd, in Oſt und Weſt ein vielfarbigeres Bild unſerer nationalen Kunſt zu entfalten, ſo werden wir doch die Schwierigkeiten, daraus eine Einheit zu machen und eine höchſte, umfaſſende Repräſentation der nationalen Kunſt etwa in einem einzelnen groſsen Künſtler zu finden, für doppelt groſs halten müſſen.

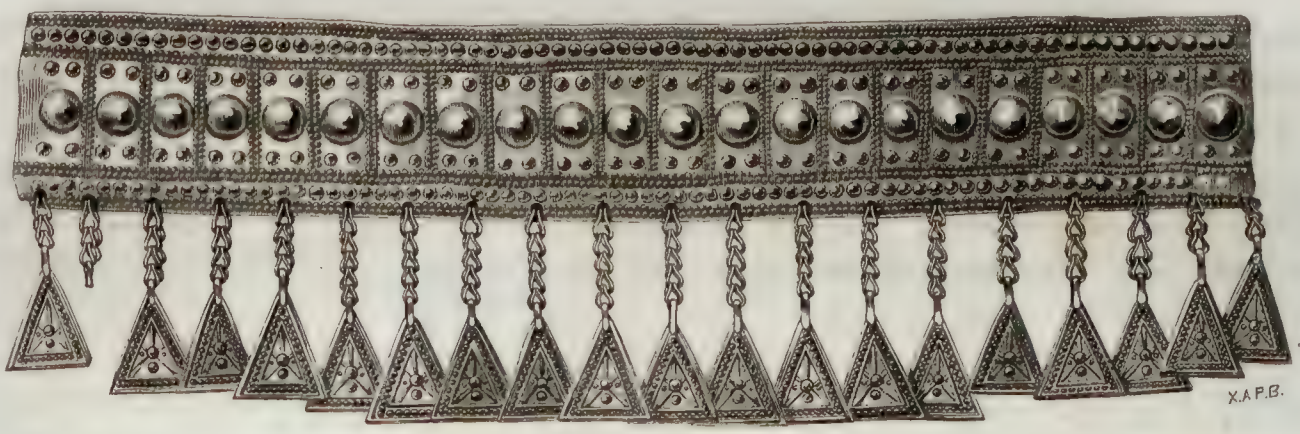
Mit dem Vorerwähnten dürfte, was an ganz ungewöhnlichen Werken der Portraitkunſt vorhanden war, hinreichend vollſtändig aufgezählt ſein. Nur ein ſehr vom Gewöhnlichen abweichendes Bildniſs fordert noch eine Betrachtung: das Reiterportrait des Generals Prim, von Henri Regnault (ſ. die Abbildung auf S. 229).

Krank auf dem Wege von Rom nach der Heimat in Marſeille angekommen (September 1868), vernahm der junge Künſtler (damals noch nicht ganz 25 Jahre alt), dass Spanien sich erhoben, die Königin verjagt und die Republik erklärt habe. Elektriſirt durch den Reiz der groſsen Idee, für die es ihm ſelbſt beſtimmt war, dereinſt zu ſterben, — denn ſo, als einen Kampf für das republicaniſche Princip, faſste er die verlängerte und verzweifelte Gegenwehr Frankreichs gegen die unwiderſtehlich siegreichen Heere Deutſchlands auf, als deren Opfer er bei Bougival fiel, — eilte er, kaum einigermaſsen hergeſtellt, nach dem Schauplatze der Ereigniſse, und hatte die Genugthuung, am 8. Oktober dem Einzuge des Helden der Revolution, Juan Prim's, in Madrid beizuwohnen.

Stickerei von einem Kinderkleid, öſterreichiſche Frauenarbeit.

Der Eindruck war so gewaltig, daſs er ihn als Künſtler objectiv zu geſtalten

Schreibtiſch, entworfen von König & Feldſcharek und C. Graff, ausgeführt von Michel und Hanuſch in Wien.



Egyptiſcher Goldſchmuck.

ſich gedrungen fühlte, und wenige Monate nachher überraſchte das lebensgroſse Bild — beinahe eben ſo ſehr Hiſtorie wie Portrait — die Beſucher des Pariſer Salons (1869) und begründete entſcheidend den Ruf ſeines Urhebers. Der Kopf des Reiters iſt von einer ausdrucksvollen Blässe; energiſch trotz ſeiner kleinen Figur lenkt er mit feſter Hand ſein auffallend groſses Pferd, einen prächtigen feurigen Rappen mit flatternder Mähne. Bunte, erregte Geſtalten umgeben — mit bewundernswerther Kraft untergeordnet — jubelnd, ſchreiend und Fahnen ſchwingend den Helden des Tages; wie dieſer barhäuptig, mit herrschender Ruhe in dem Strudel der ihn umtoſenden Leidenſchaft das Roſs parirt, wie sichtbarlich eine Epoche entſcheidender Kämpfe in dem vorgeſtellten Momente gipfelt, wie das Leben ſelber ſich hier unarrangirt in einem Höhepunkte geiſtiger Spannung und Aufregung zur Geltung bringt, das iſt ganz erſtaunlich zu ſehen.

Tafel in Majolica, von Ginori in Doccia bei Florenz.

Mit Recht iſt darauf hingewieſen worden, daſs die Bekanntſchaft mit Velazquez und mit dem wunderlichen, aber dämoniſch gewaltigen Goya unſern Künſtler ſolche Töne gelehrt hat. Die eigene freie und breite Pinſelführung, zumal in den Nebenpartien, die bewuſste Sicherheit, mit der in möglichſt wenigen und unvermalten Pinſelſtrichen — gewiſsermaſsen durch lauter einzelne Drucker — die charakteriſtiſchen Züge prägnant wiedergegeben ſind, das verräth eine Begeiſterung und ein Können, eine Unmittelbarheit der Schöpfung, die nur allzuſelten iſt. Wie zahm, wie langweilig wird, obwohl an ſich recht gut, ja ſogar bedeutend, gegenüber dieſem Bilde etwa Camphauſen's Friedrich II. und der groſse Kurfürſt! Fürwahr: die Kunſt der Malerei iſt eigentlich die Kunſt, regelmäſsig und ſchön zu

ſehen, d. h. mit inſtinctiv ſicherm Blicke die wirkungsfähigen Bilder in dem flüchtigen Wechſel der wirklichen Erſcheinungen zu erkennen und feſtzuhalten. Es wird wenig Muſtergültigeres nach dieſem Grundſatze getroffen werden, als dieser Prim, und ich ſtehe nicht an, ihn nicht bloſs für das bedeutendſte Werk Regnault's zu erklären, ſondern es zu den hervorragendſten, bezeichnendſten, vollendetſten Kunſtwerken zu reihen, welche das letzte Jahrzehnt hat entſtehen ſehen. —

Die franzöſiſche Kunſtverwaltung — das verſteht ſich von ſelbſt — bringt es mit ſich, daſs dieſes Bild — wie alle als Markzeichen der modernen Kunſtrichtung in Frankreich ſich darſtellenden Kunſtwerke — dem Staate gehört. Man iſt dort längſt ſo klug, in dieſer Richtung lieber zu viel als zu wenig zu thun, und das, was ſich unter dem Angekauften nach Jahren und Jahrzehnten etwa als im Momente der Entſtehung und der Erſtehung überſchätzt herausſtellt, lieber entweder auszuſchlieſsen oder an die zahlreich beſtehenden Provinzial-Museen abzugeben, als die Hauptſammlungen des Staates in die peinliche und lächerliche Lage zu verſetzen, hinterdrein auf die epochemachenden Arbeiten der Vergangenheit Jagd machen zu müſsen, und dabei dann auf das zufällig noch Käufliche — alſo auf die »beaux reſtes« ſtatt auf die »prémices« der Kunſtproduction — angewieſen zu ſein und gleichwohl in die Höhe geſchraubte Preiſe zahlen zu müſsen, nachdem der Künſtler ſelbſt nicht ſelten bei Lebzeiten aus Mangel an Abſatz zu annehmbaren Bedingungen — namentlich für gröſsere Arbeiten — in Noth gerathen, mindeſtens an der vollen, freien Entfaltung ſeiner Fähigkeiten gehindert worden war.

Das bemerkenswertheſte Werk Regnault's nächſt dieſem Prim, ſeine Salome, machte die Wiener Ausſtellung nicht weitern Kreiſen bekannt, dagegen ſein letztes groſses Bild, in Tanger, als Nachwirkung der in Spanien und in Afrika empfangenen Eindrücke, während des Sommers 1870 entſtanden und eine Hinrichtung ohne Urtheil unter den mauriſchen Königen zu Granada darſtellend. Am Eingange eines mauriſchen Palaſtes hat ein groſser Henker mit bronzefarbenem Teint, angethan mit einem langen roſafarbenen Rocke, ſein unſeliges Geſchäft vollzogen. Zu ſeinen Füſsen liegt in jener überwendlichen und ungeſchickten Stellung, welche, wie man ſagt, den Gliedern der Enthaupteten eigen iſt, der Leichnam einer prächtig gekleideten Perſönlichkeit. Sein Haupt, blutlos und bleich, iſt auf die unterſten Stufen der im Vordergrunde befindlichen Treppe gerollt; eine groſse rothe Blutlache breitet ſich über die weiſsen Marmorplatten aus. Der aufrechtſtehende Henker, ungemein ſtolz und befriedigt, ſein Amt nach allen Regeln der Kunſt geübt zu haben, wiſcht gleichgültig die kaum benetzte blitzhelle Klinge ſeines Yatagan an dem Zipfel ſeines Gewandes ab.

In dieſem Vorgange, welchem ein Delacroix natürlich eine Wendung zum Tragiſchen gegeben hätte, und der in der That nicht übermäſſig heiter iſt, hat Regnault in erſter Linie eine Gelegenheit erblickt, gewiſſe Farbenverbindungen zu probiren, eine in der Salome noch nicht dageweſene Harmonie der Töne. Der Scharfrichter hat, wie ſchon geſagt, die bräunlichen Fleiſchtöne der Afrikaner; ſein Gewand hat eine Farbe ähnlich derjenigen halbverwelkter Roſen; ein ſchmaler weiſſer Linnenſtreif umzieht ſeine Stirn. So in einer Tonleiter gehalten, deren

Kraft durch den Widerſchein einer indirecten Beleuchtung gemäſſigt wird, hebt ſich die Figur von einem glitzernd hellen Hintergrunde ab, der Vorhalle eines alhambraartigen Gebäudes, auf deſſen Wänden die Arabeske erglänzt und die unzähligen Erhebungen der gemalten und vergoldeten Stuckverzierungen in einem fahlen Lichte ſchimmern. Wenn man von der weiſsen Binde abſieht, die die Stirn der Figur heraushebt, iſt die Wirkung erſtrebt durch den wohlthuenden Gegenſatz analoger Farbenwerthe, indem das verblaſste Roſa mit dem bräunlichen Roth zuſammenquillt, das Orange mit den Vergoldungen.

Streng genommen hätte es Regnault hierbei können bewenden laſſen, aber unverzagt bis zur Unklugheit hat er für den untern Theil ſeines Gemäldes ein ganz anderes Syſtem zu Grunde gelegt. Die weiſsen Treppenſtufen, die purpurrothen Flecken des ſtrömenden Blutes, der leichenhafte und ſchon in's Gräuliche ſchillernde Kopf, der Körper des Enthaupteten, luxuriös in ein Gewand von grüner Seide gekleidet, deſſen ſchreiende Farbe noch durch einen hochrothen Gürtel gehoben wird, — all das bildet ein Enſemble von ſtarken und lebhaften Farbenwerthen, die ſich gegenſeitig durch ihre Nebeneinanderſtellung ſteigern, und die — wenn man den Fall unter dem Geſichtspunkte der literariſchen Kategorien betrachten wollte — wohl als ein einigermaſſen wunderbares Mittel für den Ausdruck der Gemüthserſchütterung erſcheinen dürfte, welche eine ſo tieftraurige Scene hervorbringen ſollte. Das Drama ſpricht hier nicht ſeine natürliche Sprache, und man könnte in dieſer Combination von Tönen eine bis zum Paradoxen kühne Geſuchtheit ſehen. Unter dem einfachen Geſichtspunkte der Coloriſtik hat der Urheber der »Hinrichtung ohne Urtheil« zwei Bilder in einem geliefert. Das Auge wird ein wenig beunruhigt durch dieſen neckiſchen Gegenſatz in ſich.*)

Und wenn es nur das Auge wäre! Aber das Gemüth wird in einer Weiſe gepeinigt durch dieſe Darſtellung, die kaum zu überbieten ſein dürfte. Selbſt der franzöſiſche Kritiker, deſſen Worte ich unten wiedergegeben, hat etwas davon gemerkt, wenn er ſagt: »Dies Gemälde war in dem Werke Regnault's ein neuer Beweis nach ſo vielen anderen, daſs er die Dinge nur ſah und ſehen wollte von ihrer maleriſchen Seite, und daſs er nicht bis zur Seele in die Tiefe drang. Unzweifelhaft zeigt ſich eine Spur von Gedanken in dem Portrait Prim's; aber er giebt nichts mehr der Art in ſeiner Judith; in der Salome iſt er unfaſsbar; ſehr wenig iſt davon in der »Hinrichtung ohne Urtheil« vorhanden. Das Dramatiſche war nicht das Gebiet Regnault's, und obgleich ſie ihn verſchwenderiſch ausgeſtattet, hatte die gütige Fee unter ihren Geſchenken die Gabe der Thränen vergeſſen.» *Bruno Meyer.*

*) Das Vorſtehende, faſt wörtlich genaue Ueberſetzung der Schilderung des Bildes in dem von Paul Mantz verfaſsten Auffatze der „Gazette des Beaux-Arts“ über Henri Regnault (1872, I, p. 81 fg.), kann dem deutſchen Leſer als eine treffende und an ſich vorzügliche Probe der franzöſiſchen, den techniſchen Geſichtspunkt vor jedem andern, faſt mit Ausſchluſs jedes andern, zur Geltung bringenden Kunſtkritik gelten. Es thäte nur gut, wenn auch wir dieſer Seite der Beurtheilung mehr Rechnung trügen, als bis jetzt meiſtentheils geſchieht. Leider geben in dieſer Beziehung gerade die in Deutſchland der Kritik waltenden Künſtler ein nichts weniger als glänzendes Vorbild.

Uhr von Ratzersdorfer in Wien.

Zu dem Beſten und Geſundeſten, was die franzöſiſchen Säle enthielten, gehörten auch diesmal wieder die Gemälde der beiden groſsen Genremaler Breton und Meiſſonier.

Jules Adolphe Breton malt das Landvolk ſeiner Heimath, der ehemaligen Provinz Artois, in den einfachſten Situationen, im unmittelbarſten Zuſammenhang mit der Natur. Die ruhige Gröſse ſeiner Charakteriſtik, der ſchlichte Ernſt der Auffaſſung, verbunden mit einem Zuge des Ahnungsvollen und Tiefen, der durch die eigenthümliche Schönheit der Farben- und Lichtwirkung unterſtützt wird, ſind aufserordentlich und finden in der ganzen modernen Kunſt nicht ihres Gleichen. Es ſind nicht novelliſtiſch intereſſante Situationen, welche er darſtellt, nicht humoriſtiſche Epiſoden, in welchen ſich die einzelnen Charaktere launiger

und individueller entwickeln können. Von dieſer Richtung, welche in der deutſchen Volks- und Sittenmalerei die herrſchende iſt, bleibt Breton's Weiſe weit entfernt; ſtatt der frohen Laune, welche bei den Deutſchen waltet, tritt uns bei ihm gewöhnlich eine leiſe Melancholie entgegen, ſtatt des dramatiſchen Elementes gibt ein epiſches Motiv oder noch häufiger ein lyriſches den Grundton an. Die abſichtsloſe Einfachheit in Situation und Charakteriſtik iſt bei Breton das Gröſste, ſie prägt ſeinen Werken einen unvergleichlichen Adel auf, ſie bringt es mit ſich, daſs die Menſchen, die er malt, eine ſo unbedingte und ſelbſtverſtändliche Berechtigung der Exiſtenz haben, ſo vollkommen mit der Natur verſchmolzen erſcheinen, in der ſie ſtehen. Da fanden wir zunächſt Breton's Hauptwerke aus

Majolica-Gefäſse, von Minton in Stoke upon Trent.

der Galerie des Luxembourg: „Die Segnung der Felder“ (1857), eine ländliche Proceſſion, welche in glühendem Sonnenlicht durch die Kornfelder hinzieht, und das noch ſchönere, zwei Jahre ſpäter entſtandene Gemälde: „Die Heimkehr der Aehrenleſerinnen;“ ferner zwei neue Gemälde aus den Jahren 1871 und 1872: „Die Freundinnen“, drei Bauernmädchen, welche Arm in Arm plaudernd durch die Kornfelder hinwandeln; an Qualität und Feinheit der Stimmung den Aehrenleſerinnen verwandt, auſserordentlich ſchön durch die Art, wie hier drei weibliche Charaktere zuſammenklingen; und „Die Quelle“, ein Bild in lebensgroſsen Figuren und zwar nur mit zwei Geſtalten junger Landmädchen am Brunnen. Ganz im Schatten gehalten, heben ſie ſich vom lichten Abendhimmel ab. Die weiblichen Charaktere ſind bei aller Schlichtheit voller Anmuth

und Adel. Und wie ift auch in diefen beiden Bildern wieder der Frieden des Abends zum Ausdrucke gebracht! Inmitten der gedämpften, dämmernden Stimmung überrafcht uns die ficbere Klarheit, mit der jede Form zur Geltung kommt, bei aller Unbefangenheit find Bewegung und Haltung überall edel und ftilvoll. Wie richtig exiftiren die Figuren im Raum, wie vollendet ift die Modellirung auch in den dunkelften Schattenpartien, wie fein umfpielt das Licht die Umriffe der Körper! Und — bei aller coloriftifchen Meifterfchaft, aller Breite des Vortrags — welche keufche Discretion!

Das Vorzüglichfte, was von Louis Erneft Meiffonier vorhanden war, beftand in zwei ganz kleinen Bildchen aus dem Jahre 1869, zu denen Antibes die Scenerie geliefert hat. Auf einer Strafse, die fich neben der Mauer hinzieht, läfst er das eine Mal einen Reiter und einen Fufsgänger fehen, die bei glühendem Sonnenlicht ihres Weges ziehen; das zweite Mal eine Kegelpartie von Soldaten in der Uniform des erften Kaiferreichs. Jedesmal volles, fcharfes Licht und reizlofe Gegend, aber eine Sicherheit der malerifchen Wirkung, die über jeden Begriff geht, eine Schärfe der Beobachtung, die kühl, ruhig, fogar manchmal felbft mühfam alles Gegenftändliche mit der äufserften Genauigkeit und Gediegenheit feftbält, eine Fähigkeit, im allerkleinften Mafsftabe zu arbeiten und dennoch im Vortrag breit zu fein. In diefer Hinficht erfcheint namentlich das zweite diefer Bilder als ein wahres Wunder. Verwandt ift der Halt von drei Reitern vor einer Schenke, ein Motiv, welches der Künftler fchon früher, in etwas anderer Compofition, behandelt hatte. Ein kleines Kriegsbild, zwei franzöfifche Chaffeurs zu Pferde in einem entlaubten Walde, ift wahr und malerifch. In einem Genrebilde von 1872 tritt dann Meiffonier uns plötzlich in einem für ihn ungewöhnlich grofsen Mafsftabe entgegen, den er aber mit gleicher Virtuofität zu beherrfchen fähig ift. Es ftellt einen Schildermaler dar, welcher einem fchmunzelnden Wirthe das für diefen gemalte Aushängefchild mit einem Bacchus auf dem Faffe zeigt. Beide Geftalten, im bürgerlichen Coftüm vom Ende des vorigen Jahrhunderts, find von einem fo lebendigen und behaglichen Humor des Ausdrucks, wie er fonft bei dem überwiegend kühlen Meiffonier nicht vorkommt, und fo nähert er fich hier den alten Holländern, die in rein malerifcher Hinficht feine Vorbilder waren, auch in der alten launigfrohen, gemüthlichen Auffaffung.

Zwifchen allen diefen kleinen Genrebildern hing aber endlich ein grofses Kriegsbild, an welchem Meiffonier feit einer langen Reihe von Jahren gearbeitet hat und das hier, obwohl noch nicht ganz vollendet, zur Ausftellung gekommen war: „Napoleon 1807“. Dem „Napoleon 1814“, den der Künftler früher gefchaffen hatte, kommt dies neue Bild an grofsartigem hiftorifchen Geifte nicht gleich, aber höchft lebendig ift das Vorbeifaufen der Küraffiere zum Angriff dargeftellt und die gefchichtliche Erfcheinung als folche ift mit grofser Sicherheit und Kenntnifs feftgehalten, die Arbeit allein, die uns aus diefem Bilde entgegentritt, flöfst Refpect ein; welche Studien liegen hier jedem einzelnen Motiv, jeder Geftalt, jedem Pferde zu Grunde! Doch im Ganzen möchte man vielleicht zu dem Schluffe kommen, dafs das Einzelne fich nicht in allen Theilen harmonifch zufammenfchliefst, dafs hier und da der Eindruck des mosaikartig aus kleinen

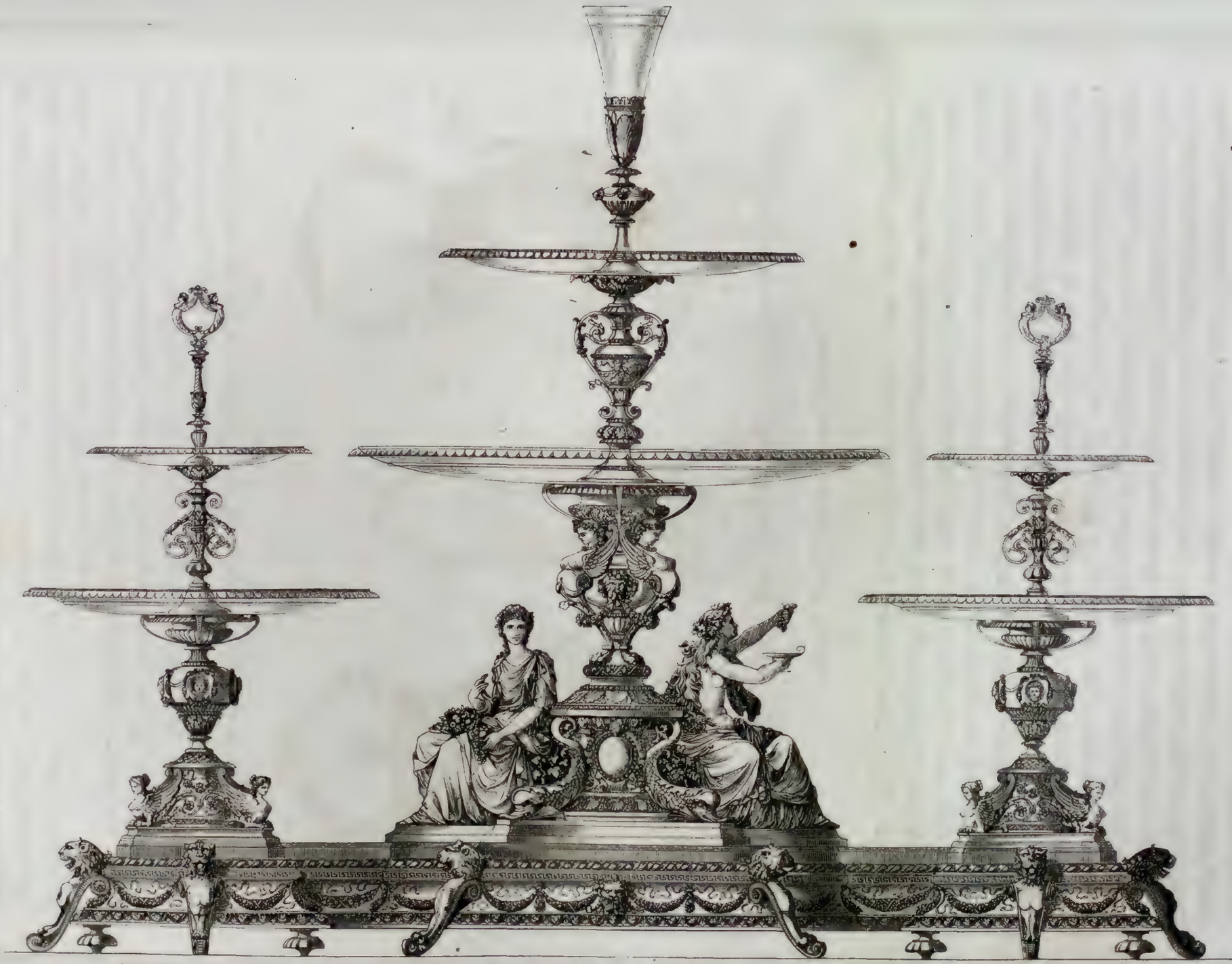
Stücken Zuſammengefügten überwiegt. Vielleicht wird das bei der Vollendung des Ganzen noch überwunden werden, aber wer weiſs, ob es dem Künſtler bei ſeiner beiſpielloſen Gewiſſenhaftigkeit je gelingen wird, das Gemälde ſoweit zu führen, daſs er ſelbſt es für beendigt halten kann.

Unter den Malern des Landvolks reicht keiner auch nur entfernt an Breton heran. Eugène Leroux iſt in ſeinem Bauernhauſe vor dem Begräbniſs ſchlicht und charaktervoll. Auffallend flau und verblaſen in der Farbe, ohne Charakter in der Zeichnung, ſowie unzureichend in der Individualiſirung erſcheint Marchal in ſeinen Gemälden aus dem elſäſſiſchen Bauernleben, obwohl er hier durch zwei

Theekeſſel von Hancocks & Co. in London.

anerkannte Werke aus früheren Jahren, den „Lutherchoral“ (1813) und den „Mägdemarkt zu Buchsweiler“ (1864), aus dem Luxembourg, vertreten war. Dort eine ſchwächliche Sentimentalität ohne poetiſche Kraft, hier ein unächter Humor, der ſich zu abſichtlich giebt; in ſolchen Zügen kann das ländliche Sittenbild der Franzoſen nicht mit den deutſchen Meiſtern des Faches wetteifern. Dagegen zeigt der Elſäſſer Guſtav Brion Anklang an deutſche Gefühlsweiſe, mag er auch an Lebendigkeit und Geiſt in Situation und Charakteriſtik einen Knaus oder Vautier nicht erreichen. Seine „Raſt der Pilger nach St. Odilien“ iſt ernſt und tüchtig, ſein „Floſs auf dem Rhein“ bei nebligem Morgen iſt maleriſch glücklich und voll guter Motive. Eugene Feyen erfreut in ſeinen kleinen Strandbildern mit zahlreichen Figuren durch den zarten Ton, die feine Lebendigkeit, das ſichere maleriſche Gefühl. Neben der Naturbeobachtung iſt hier auch das Studium guter holländiſcher Meiſter, eines Wouwermans und A. van de Velde, wahrzunehmen.

Léon Bonnat offenbart Lebensgefühl und coloriſtiſche Kraft in einigen orientaliſchen wie italieniſchen Genrebildern, beſonders aber in der vortrefflichen,



Silberner Tafelaufsatz, entworfen von Friedr. König und Rud. Redtenbacher, ausgeführt von V. Mayer Söhne in Wien.

unmittelbar packenden, lebensgroſsen Gruppe einer Italienerin, der ihr Kind lachend um den Hals fällt. Hébert dagegen erſchien in ſeinen hier vorhandenen groſsen Bildern aus dem italieniſchen Leben kaum auf alter Höhe; ſie ſind anſpruchsvoll und ohne Friſche, die Melancholie, welche für ihn einſt ein ſo wirkſames Mittel des Ausdrucks war, iſt hier krankhaft überreizt. Eugène Iſabey malt nach wie vor kleine Bilder mit einem bunten Gewimmel von Figuren in maleriſcher Tracht der Vorzeit, breit und keck vorgetragen und von

Bronzegitter, entworfen von Heinr. Riewel, ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

groſsem decorativem Effect. Tony Robert-Fleury erſcheint in den betenden alten Weibern in der Kirche Santa Maria della Pace zu Rom viel kräftiger und charaktervoller als in ſeinem groſsen hiſtoriſchen Gemälde.

Ohne auf die Bilder von dem geiſtreichen Vibert, von Leloir, Boulanger, Fichel, Chavet weiter einzugehen, müſſen wir doch noch bei zwei vorzüglichen kleinen Kriegsbildern ſtehen bleiben. „Der Kanonenſchuſs“ von Étienne Berne-Bellecour hatte im Salon von 1872 durchſchlagenden Erfolg. Es iſt eine Schanze mit franzöſiſchen Soldaten; eben iſt ein groſses Geſchütz abgefeuert worden; geſpannt beobachten die Naheſtehenden die Wirkung des Schuſſes. Das iſt ruhig, kühl, mit ſicherſter Beobachtung und überzeugender Wahrheit gegeben. Protais' Gemälde „1870“, ein Schlachtfeld, auf welchem ein ſchwerver-

wundeter Franzoſe noch die Fahne umklammert hält und mit letzter Kraft umherſpäht, iſt nicht ohne tendenziöſen Anflug, aber ſtimmungsvoll und von düſterer Poeſie.

Neben dieſem geſunden Realismus, der mit echt maleriſcher Gefühlsweiſe verbunden iſt, fanden wir aber auch Aeuſserungen jenes krankhaften Geiſtes, der ſich unter dem zweiten Kaiſerreich entwickelt hatte. Die Arbeiten des vielbewunderten Jean Léon Gérome haben unverkennbare künſtleriſche Qualitäten, doch ſie ſind auf den überreizten und dadurch abgeſtumpften Sinn einer blaſirten Geſellſchaft berechnet. Wenn ich „berechnet“ ſagte, ſo iſt dies zwar eigentlich zu viel. Die bewuſste Speculation des Künſtlers mag bei der Wahl des Stoffes wie bei der Behandlung ihre Rolle ſpielen, ſie iſt aber eigentlich nicht die Hauptſache, ſondern im Ganzen bewegt ſich Gérome ziemlich unbefangen in ſeiner Welt. Nur daſs er eben nirgend durch ein tieferes inneres Intereſſe, durch einen idealen Zug geleitet wird; daſs ihm zweierlei fehlt, ohne das kein echtes künſtleriſches Schaffen, auch im realiſtiſchen Stile, möglich iſt: die Friſche und die Wärme des Gefühls. Sein Wiſſen, ſeine archäologiſchen und ethnographiſchen Intereſſen beſtimmen ihn, indem er culturhiſtoriſche Sittenbilder aus dem claſſiſchen Alterthum oder Scenen des modernen orientaliſchen Lebens malt; und wenn er auf dieſem Wege vorzugsweiſe zu Gegenſtänden kommt, die theils ſtark ſinnlich gefärbt, theils furchtbaren und grauſamen Inhalts ſind, ſo mag das eben nur deshalb geſchehen, weil er zu wenig Feuer, Geiſt, Gefühlswärme und idealen Sinn hat, um dem Einfachen ein tieferes Intereſſe abgewinnen zu können. Er beſitzt weder Erfindung, noch Gefühl für Schönheit der Form und für den wahrhaft poetiſchen Reiz der Farbe. Aber das, was er beobachtet oder durch Wiſſen und Studium ſich zurechtgelegt hat, giebt er mit ungewöhnlicher Genauigkeit und Schärfe in Geſtalten und Oertlichkeit wieder, wie nach der Photographie gearbeitet, und bei meiſt kleinem Format der Bilder ſauber, faſt geleckt, allerdings auch leblos und elfenbeinern in den nackten Partien trotz aller Sorgfalt der Durchbildung. Gerade bei dieſer eleganten Zierlichkeit der Behandlung wirkt die Darſtellung des Gräſslichen oder ſinnlich Erregten, welche bei feuriger Kühnheit der Auffaſſung und des Vortrags erträglich wäre, oft um ſo verletzender.

Bereits bekannt iſt die Wache am Eingang der Moſchee El-Aſſaneyn, an der abgeſchlagene Häupter aufgeſchichtet und aufgehängt ſind — ſehr frappant, aber mit ſtumpfer Nüchternheit, die um ſo brutaler wirkt, vorgetragen. Dann ſahen wir ein figurenreiches Gladiatorenbild, das zu ſeinem früheren, berühmten Bilde „Ave Caeſar, morituri te salutant“ eine Art Gegenſtück bildet. Der ſiegreiche Fechter ſetzt den Fuſs auf den Körper des niedergeworfenen Gegners und ſchaut triumphirend umher, während die erregte Zuſchauermenge, namentlich die Weiber, ihm das Zeichen geben, jenem den Garaus zu machen, und der Kaiſer dabei gleichgültig Früchte verzehrt. Auch hier iſt die Rohheit des Gefühls geradezu unerträglich. Ueberlegen ſind eine orientaliſche Badeſcene, gefliſſentlich unſchön componirt, aber mit gut durchgebildetem Frauenkörper, ein in der Stimmung ſehr charaktervolles Wüſtenbild mit einem Araber neben ſeinem verſchmachtet hingeſunkenen Pferde, endlich eine Spazierfahrt des Harems zu

Kronleuchter, entworfen von H. Claus, ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Waſſer, intereſſant durch die Wahrheit, mit welcher hier bei ſchlicht grauem Ton die dunſtige Schwüle der Stimmung wiedergegeben iſt. Die Gruppe eines Sclavenmädchens und eines braunen, ſtumpf dakauernden Knabens unter dem Katalogtitel:

„à vendre," darf nicht überſehen werden, weil Gérome trotz ſeiner Gewöhnung an kleines Format und feine, miniaturartige Behandlung hier einmal beweiſt, daſs er auch lebensgroſse Figuren geſchickt und ohne Kleinlichkeit zu bewältigen vermag, iſt aber auch ſonſt nichts mehr als eine höchſt correcte und kundige Arbeit nach lebenden Modellen, ebenſo gefühllos wie alles Uebrige.

Gérome iſt eine Erſcheinung, welche für die moderne franzöſiſche Kunſt höchſt bezeichnend iſt; aber wenn er auch auf dieſer Ausſtellung wieder ſeine Rolle ſpielte, ſo kann man doch keineswegs ſagen, daſs diesmal ſeine Richtung mit ihrem bedenklichen Hautgoût beſonders hervorgeſtochen habe, ebenſowenig wie man behaupten könnte, daſs die allerdings gelegentlich vertretene Malerei des Nackten mit ſtark ſinnlichem Beigeſchmack für den Geſammteindruck der franzöſiſchen Säle beſtimmend geweſen wäre. Von dem 1871 jung verſtorbenen Victor Giraud

Halsband und Nadel von Caſtellani in Rom.

ſah man allerdings einen antiken Sklavenhändler, der ſeine weibliche Waare anpreiſt, in lebensgroſsen Figuren. Es iſt ein Gegenſtand jener Gattung, die Gérome in Mode gebracht hat, ſeinem Inhalte nach beinahe verletzend, doch von groſsem maleriſchem Geſchick. Da oder dort erblickte man ferner einen nackten weiblichen Körper, der theils ſtehend, theils hingeſtreckt, ſeine vollen Reize offenbarte. Nirgend war jene durch Schönheit verklärte Sinnlichkeit, jene zauberhafte Unbefangenheit der Exiſtenz vorhanden, wie ſie die groſsen venetianiſchen Meiſter ihren Schilderungen unverhüllter Frauenſchönheit aufprägen, aber wir fanden auch nur höchſt ſelten ein unlauteres Speculiren auf den ſinnlichen Kitzel. Etwas derart war allerdings in Jules Lefebvre's liegender Frauengeſtalt vorhanden, die bei bewundernswerthem Geſchick in der Auffaſſung des Körpers und bei ſeltener Feinheit der Zeichnung ganz der Sphäre des Gemein-Lüſternen angehört. Wenn Alexandre Dumas fils, dem dies Bild gehört, an einem ſolchen Gegenſtande Gefallen findet, ſo theilt er dieſen Sinn mit dem verſtorbenen Könige von Württemberg, der einen Raum ſeiner Wilhelma ganz mit Nuditäten anfüllte; der Unterſchied iſt nur der, daſs keine derſelben ſo gut iſt wie das Lefebvre'sche Bild. Immer beſſer, wenn dieſe Hetärenmalerei eine Gattung für ſich bildet, wenn ſie, um gewiſſer Studien und Experimente der Künſtler und gewiſſer Privatliebhabereien der Käufer willen, geſondert exiſtirt, als wenn ſie ſich in die Malerei groſsen Stiles eindrängt und wenn Damen der Halbwelt unter der Maske hiſtoriſcher Charaktere aufreten, wie das mitunter gerade auf geprieſenen deutſchen Geſchichtsbildern vorkommt. J. J. Lefebvre's „Wahrheit", mit emporgehaltener Fakel, macht den

Verſuch, bei Darſtellung nackter Frauenſchönheit auf Linienadel und Idealität der Form auszugehen, etwa auf Jngres' Spuren zu wandern, doch ohne ſonderliches Glück. Sein neueſtes Bild, zuerſt in dem Pariser Salon von 1872 erſchienen, „La Cigale", ſo genannt in Hinblick auf Lafontaine's bekannte Fabel, und in der That hinſichtlich der Toilette „fort dépourvue", zeigt in der ſtehenden Frauengeſtalt, die ſich von heller Wand abhebt, einen glücklichen Rhythmus der Linien

Seſſel im Stile Henri II., von Roudillon in Paris.

und dieſelbe wohlſtudirte, feine Zeichnung, iſt aber zu glatt und kalt in der Behandlung und bleibt an Friſche jedenfalls gegen jenes liegende Weib zurück. Wenn Bouvier den Frühling ſymboliſch durch ein kaum noch ganz erblühtes nacktes Mädchen darſtellt, das auf einem blühenden Baume balancirt, ſo iſt das durchaus nicht unlauter empfunden, wenn auch nicht ohne eine gewiſſe unfreiwillige Komik in der Wirkung, und „der Schlaf" von Bernard de Gironde, der glückliche Wurf eines jüngeren Künſtlers, auch aus dem Salon von 1872, eine Schlummernde, deren Oberkörper aus der farbenprächtigen Decke hervor-

ſchaut, iſt harmlos ſinnlich ohne verletzenden Zug und coloriſtiſch wohl gelungen, allerdings ohne höheres Schönheitsgefühl.

Unter den Malern der Landſchaft, des Viehſtücks u. ſ. w. überſtrahlten die Werke von zwei berühmten Verſtorbenen, Troyon und Théodore Rouſſeau an Naturgefühl, Meiſterſchaft des Vortrags, Colorit, Tonwirkung und poetiſcher Empfindung alles Uebrige. Aufserdem fanden wir Landſchaften von Français, Cabat, Dupré, Diaz, Paul Huet, eine grofse Anzahl Bilder von Corot, die bei der vollen Auflöſung alles Gegenſtändlichen in Schimmer und Duft, denn doch von zauberhafter Wirkung des Tons ſind, mag es auch nicht an manieriſtiſchen Zügen fehlen, endlich mehrere Gemälde von François Daubigny mit ihrer Kühnheit des freien, ſkizzenhaften Vortrags, dem faſt ängſtlichen Vermeiden aller Linienſchönheit, der energiſchen Wirkung ohne eigentliches Haſchen nach Effect. Charles Pierre Daubigny arbeitet glücklich im Stil ſeines Vaters, wie ſein ausgeſtelltes Strandbild zeigte. Von hoher poetiſcher Schönheit ſind die Winterlandſchaften, namentlich der Wald bei Sonnenuntergang, von dem jüngeren Émile Breton.

Unter den Stillleben- und Blumenmalern, die zwar vorwiegend Alle mehr auf glänzende decorative Wirkung als auf ein feineres Stimmungsleben ausgehen, ſeien Couder, Philippe Rouſſeau, Desgoffe, Mme. Escallier, dann aber namentlich Vollon um ſeiner meiſterhaft gemalten Seefiſche willen erwähnt.

Der franzöſiſchen Plaſtik wurde bereits oben im Zuſammenhange mit der monumentalen Malerei Frankreichs im Allgemeinen kurz gedacht. Wir tragen dazu hier über die wichtigſten der ausgeſtellten Werke einige Bemerkungen nach.

Schritt man auf das Hauptportal der Kunſthalle zu, ſo fand man vor demſelben im Freien ein Marmorwerk von dem Baron Charles Arthur Bourgeois, ein leidenſchaftliches Frauenzimmer, das ſich mit der Linken in die Haare fährt und die Rechte warnend emporhebt. Wer im Katalog nachſieht, erfährt, daſs dieſe Geſtalt die Pythia darſtellt und merkt dann auch, daſs ſie auf einem Dreifuſs ſitzt; jeder Unbefangene hält ſie für la France, die »Revanche!« ſchreit. Die Franzoſen ſind aber viel maſsvoller als wir es ihnen zutrauen; Cabel's Gypsmodell »1871« führt uns in der Figur Frankreichs nur ein Bild dumpfer verzweifelter Trauer vor Augen. Die Begabung der Franzoſen für das Pathetiſche, welche jenes Werk von Bourgeois in rhetoriſcher Uebertreibung zeigt, tritt wirkſamer und bedeutender in einer Marmorgruppe von Barrias zu Tage, dem Knaben Spartacus, der zu den Füſsen ſeines gekreuzigten Vaters Rache ſchwört. Das Herbe des Motivs bringt auch hier und da eine gewiſſe formale Härte mit ſich, aber die Compoſition hat etwas Mächtiges, der Ausdruck iſt dramatiſch. Von demſelben Künſtler fanden wir, ſowohl in Marmor wie in verſilberter Bronze, ein ſchlichtes, gut durchgeführtes Genrewerk: die Spinnerin von Megara. Compoſitionstalent mit anmuthiger Schönheit verbunden offenbart die Hebe von Carrier-Belleuſe, einem Schüler von David d'Angers; von dem mächtigen Adler, der über ihr zu wachen ſcheint, beſchattet, liegt die zarte Mädchenfigur weich hingebettet auf Jupiter's Thron. Geſtalten in ſchlichter, idylliſcher Situation, mögen die Motive aus der antiken Mythe geſchöpft ſein oder nicht, gelingen den

franzöſiſchen Bildhauern am beſten und geben die ſicherſte Gelegenheit, ihr Naturgefühl und ihre Empfindung für die Form zu bewähren. Durch lebendigen Rhythmus der Bewegung zeichnen ſich Gauthier's junger Wilddieb und Perraud's Erziehung des Bacchus aus, während deſſen Geſtalt der Verzweiflung gut durchgebildet, aber kalt im Ausdruck iſt. Der verſtorbene Protheau erſcheint in ſeiner Gruppe »Unſchuld und Liebe«, eine Mutter mit ihrem Kinde, etwas zu glatt, während Boiſſeau in einer Gruppe zu Chateaubriand's Attala, die junge Wilde, ihr todtes Kind beweinend, es bei zart behandelten Formen zu einem tieferen Ausdruck der Empfindung bringt. Bei Conny's Gruppe »Brüderliche Liebe«, die ſchon 1867 in Paris ausgeſtellt war — das Aufnehmen eines Verwundeten darſtellend — kann man trotz des gediegenen Studiums, das man hier erkennt, ſich nicht über das Schwere und Maſſige der Körperbildung hinwegſetzen. Die »Schläfrigkeit« von Étienne Leroux, eine im Seſſel ſich ſtreckende, ſich entkleidende Frauengeſtalt, iſt bei aller formalen Tüchtigkeit doch zu gewöhnlich im Motiv und zu nüchtern in der Empfindung. Aizelin's zarte Figur der trauernd ſitzenden Pſyche mit der Lampe macht ſich in Bronze, wie man ſie in der Ausſtellung von Barbédienne ſah, vielleicht noch ſchöner als in Marmor. Ein neues Gypsmodell deſſelben Künſtlers ſtellt in einem anmuthigen Seitenſtück hierzu Pſyche mit dem Käſtchen dar. Wir erwähnen noch die ſtehende Pſyche von Peiffer, die gefällig aufgebaute Gruppe »Quelle und Bach« von Chatrouſſe, und das junge Mädchen am Brunnen von Truphême, ſehr fein in der Auffaſſung des jugendlich holden Körpers. Mirabeau's Standbild von demſelben Künſtler iſt zu rhetoriſch. Bei der Marmorſtatue des Marſchalls Péliſſier von Crauk war das Gewöhnliche, ja Brutale der Perſönlichkeit nicht zu überwinden, während die geiſtvolle Büſte Samſon's von der Comédie Françaiſe Crauk's Meiſterſchaft im Bildniſs bekundet. Unter den hiſtoriſchen Portraitfiguren ſteht Caudron's ſitzende Marmorgeſtalt in erſter Reihe. Er hatte allerdings an Houdon's Büſte ein wundervolles Vorbild, aber er zeigt ſich deſſen in der geiſtvollen Auffaſſung des Kopfes, der Nobleſſe und glücklichen Leichtigkeit der Haltung und der meiſterhaften Ausführung werth.

Weit überlegener, als in den Marmorwerken, trat uns aber die franzöſiſche Plaſtik in den Bronze-Arbeiten entgegen. Die Franzoſen haben zunächſt das ſichere Gefühl dafür, welche Gattung von Arbeiten für Marmor, welche für Bronze geeignet ſind. Sie wenden letztere in ſolchen Fällen an, in denen der Charakter ſich nicht ſowohl dem Anmuthigen, Weichen, Ideal-Schönen, als dem entſchieden Realiſtiſchen, dem Straff-Energiſchen oder auch dem Keck-Humoriſtiſchen zuneigt. Gerade nach dieſer Seite hin ſind ſie aber vorzugsweiſe begabt. Sie wiſſen aufserdem die Bronze vorzüglich zu behandeln, nicht nur im Guſs, ſondern auch in der Ciſelirung. Da finden wir ſtets die ſorgſamſte Durchführung, die gröſste Sicherheit in der Bearbeitung des gegoſſenen Stücks mit Meiſsel, Feile und Bunzen, eine Behandlung, welche dem Stoff gerecht zu werden, die Gewandung, das Haar, die nackten Theile charakteriſtiſch durchzubilden verſteht. In der franzöſiſchen Abtheilung des Induſtriepalaſtes gehörten die Bronzen zu dem Intereſſanteſten, die Ausſtellung von Barbédinne an der Spitze. In der groſsen Rotunde ſah man die Producte der Gieſserei von Thiébault & fils, darunter Jacquemart's Löwen

Leſendes Mädchen, Marmorfigur von Tantardini.

Farbig glaſirter Ofen aus Roerſtrand.

für die Brücke Kasr-el-Nil zu Cairo und die Furie von der Herzogin von Marcello, (Caſtiglione-Colonna), geborenen Gräfin d'Affry aus Freiburg in der Schweiz, ein Werk von wilder Leidenſchaft der Empfindung und mächtiger Formauffaſſung. Gute Büſten von derſelben hochbegabten Dame waren in der Schweizer und der franzöſiſchen Abtheilung der Kunſthalle zu finden. Die Mitte der Rotunde füllte der rieſenhafte Brunnen des verſtorbenen Klagmann, gegoſſen von Durenne. Sein Aufbau kam nur deshalb nicht zur vollen Geltung, weil die ungeſchickt verbaute Rotunde das nicht zuließ; er braucht einen weiten, freien Raum, wie die Place de la Concorde, um rechte Wirkung zu machen.

Betrat man die Kunſthalle, ſo erblickte man auf den Treppenwangen die coloſſalen, heroiſch kühnen Thiergruppen von Auguſte Cain: Löwe und Tiger mit ihrer Beute. In der offenen Halle ſtand Frémiet's groſses Reiterbild des Herzogs Ludwig I. von Orleans, eine Ritterfigur von vollendeter Coſtümbehandlung, wahrhaft hiſtoriſchem Gepräge, auch in der Auffaſſung, zum Beiſpiel in dem vollkommen ruhig ſtehenden Pferde, dem mittelalterlichen Geiſte entſprechend, aber ohne archaïſtiſche Manier. Mercié hat ſich in ſeiner Statue des David, der auf Goliath's Haupt ſeinen Fuſs ſetzt, von dem berühmten Werke Donatello's im Motiv beeinfluſſen laſſen, zeigt aber wirklich etwas von dem Geiſte des altflorentiniſchen Realismus in ſeiner Schöpfung. Das gilt in noch höherem Maſse von Paul Dubois' Johannes dem Täufer, dem hageren Knaben von ſeltener Energie und Adel der Charakteriſtik. Auch deſſen florentiniſcher Sänger iſt eine treffliche und pikante Coſtümfigur, ähnlichen italieniſchen Verſuchen weit überlegen, naiv empfunden und hiſtoriſch treu im Charakter.

Von Cléſinger fanden wir ein in Silber ausgeführtes, mit Vergoldungen und Cameen geſchmücktes Standbild der Phryne, die vor den Richtern ſteht. Das lebhafte Gefühl für die ſinnliche Schönheit ſchlieſst hier doch die Nobleſſe nicht aus. Auch ſeine Tänzerin in Bronze iſt eine kecke und lebendige Figur. Caillé's Bacchus mit dem Panther, Maillet's Jäger, Blanchard's junger Equilibriſt, Moulin's Fund in Pompeji, Tournois' Bacchus als Erfinder der Komödie ſind glücklich bewegte, tüchtige Arbeiten. Bei Lequesne's römiſchem Sklaven, wie bei Sanſon's römiſchem Tänzer iſt die ſtraffe Bildung des Manneskörpers muſterhaft durchgeführt. Der Schlangenbändiger von Bourgeois, keck und geiſtvoll, zeigte uns den Künſtler von einer günſtigeren Seite als in ſeiner früher erwähnten Pythia, und ebenſo hat Delaplanche durch ſeinen Knaben auf der Schildkröte — ein allerliebſtes Motiv — ſeine in Marmor ausgeführte, übervolle Eva weit übertroffen. Von Moreau-Vauthier fanden wir eine kecke Amorfigur und einen an der Quelle knieenden Trinker, welcher nur von Hildebrand's Trinker übertroffen wird. Salmſon's Spinnerin iſt eine ſcharf und ſorgſam durchgeführte Gewandfigur. Der Ariſtophanes des verſtorbenen François Clément Moreau iſt ein edles und ausdrucksvolles Charakterbild. Carpeaux führte uns auſser ſeiner gefälligen Genrefigur eines neapolitaniſchen Fiſchers mehrere Büſten in Terracotta vor, die bei vielem Geiſte doch zu ſehr in das Süſsliche und Sinnliche hineinſpielen. Von kleineren Bronzen ſeien die Gladiatoren von Guillaume, ſowie Mêne's wohlbekannte, lebendige und geiſtreiche Arbeiten: der reitende Jäger mit den Hunden und der Araber zu Pferde, genannt.

IV. Deutschland, Oesterreich und Ungarn.

Wenn auch die grofsen hiſtoriſchen, religiöſen, mythologiſchen und allegoriſchen Gemälde der franzöſiſchen Abtheilung durchſchnittlich nicht das waren, was hier den Beſchauer vorzugsweiſe anzog, wenn auch Cabanel, Tony Robert-Fleury, Ulmann, Antigna, Sirouy, Barrias nicht in dem Maſse wie Meiſſonier, Breton, Mlle. Jacquemart, Gaillard, Daubigny uns reine künſtleriſche Befriedigung gewährten, ſo hatten ihre Arbeiten doch nach einer andern Seite hin ernſte Bedeutung. Sie legten für die Art, wie die franzöſiſchen Maler ſtudiren, Zeugniſs ab. Bilder ſolchen Charakters und ſo grofsen Formats kamen in gröſserer Anzahl nur in der franzöſiſchen Abtheilung vor. Sie ſind ein Beweis für die ernſten Beſtrebungen der Künſtler, zu einer möglichſt gediegenen Beherrſchung der Form, zu möglichſt ſicherer Haltung bei bedeutenderen Dimenſionen zu kommen. Daſs ſolches Streben ſeinen Werth hat, lernt man am beſten da erkennen, wo es fehlt, wie in der deutſchen Kunſt. Unſere Maler ſchaffen ihre Landſchaften, ihre Genrebilder für den Markt, ſelten wagen ſie ſich an ſolche Aufgaben, die einen gröſseren Aufwand von Kraft und Mitteln verlangen. Sie ſind auch nicht in der Lage, dies thun zu können, Niemand würde es ihnen danken und ihre Arbeit bezahlen. Anders ſteht es in Frankreich, wo in ſolchen Fällen der Staat eintritt, das Streben zu belohnen. Wenn irgend etwas den franzöſiſchen Bilderſälen jenen bereits früher hervorgehobenen Charakter einer gröſseren Ruhe und Harmonie gegenüber dem wirren, bunten Durcheinander der deutſchen Säle gab und es mit ſich brachte, daſs man dort in einem Muſeum, hier aber nur in einem Kunſtbazar zu ſein glaubte, ſo iſt es eben nicht ſowohl die gröſsere künſtleriſche Begabung der Franzoſen überhaupt, als die durchaus andere Stellung der franzöſiſchen Kunſt im Staate und im öffentlichen Leben.

Vor Allem müſſen wir uns davor hüten, nach hergebrachten Vorſtellungen uns etwas auf unſere eigene Gründlichkeit und Gediegenheit gegenüber den leichtfertigen und flüchtigen Franzoſen zu Gute zu thun. Gerade umgekehrt verhält ſich die Sache. Der Wettſtreit, der in der Kunſthalle der Weltausſtellung ausgefochten wurde, führte nicht ſo ſehr das Talent als vielmehr die Gediegenheit der Ausbildung und der Arbeit als entſcheidende Mächte in das Treffen, und gerade in dieſer Beziehung ſind uns die Franzoſen um vieles voraus.

Die echte Bildung des Formenſinns fehlt nicht nur unſern Handwerkern, unſerm grofsen Publicum, ſie mangelt bei uns gewöhnlich auch den Künſtlern. Es iſt ein eigenthümliches Unglück für die Entwicklung der modernen deutſchen Malerei, daſs diejenigen Meiſter, die einen grofsen und eigenthümlichen Formenſinn beſaſsen, einen viel originelleren und genialeren als irgend ein Franzoſe: Cornelius und die meiſten übrigen Künſtler der idealen Richtung, niemals zur vollen Ausbildung dieſes Formenſinns kamen, über dem Wurf der Erfindung die ſolide Durchführung und das Studium der Natur verſäumten, in der Farbe nicht die Zeichnung, in der Modellirung nicht den Umriſs, im Carton nicht die Skizze erreichten und unfähig waren, bei gröſserem Maſsſtabe die Geſtalten mit wahrem

Leben zu erfüllen; dafs ferner diejenigen Richtungen, die auf gröfsere Durchbildung des Könnens Gewicht legten, mit wenigen Ausnahmen einen eigentlichen Formenfinn überhaupt nicht befafsen, worin die ältere Düffeldorfer wie die moderne Piloty'fche Schule, ob auch fonft noch fo verfchieden, zufammenftimmen. Nur auf dem Gebiete der Plaftik, wenigftens foweit die Schule von

Gläfer von M. Wentzel in Breslau.

Gottfried Schadow, Rauch und Rietfchel reicht, fteht es um die Bildung des Formenfinnes, um die volle Beherrfchung der Form in Deutfchland beffer. In der Malerei haben wir noch immer mit den Folgen jener halben, unzufammenhängenden Entwicklung zu kämpfen, die mit unferer früheren politifchen Zerriffenheit in einer gewiffen Beziehung fteht.

Vor keinem Gemälde auf der Ausftellung pflegte das Publicum fich in fo dichten Gruppen zu fammeln, vor keinem fühlte es fich in folchem Grade zur Bewunderung verpflichtet, wie vor Piloty's grofsem Bilde in dem Mittelfaal:

dem Triumph des Germanicus. Schon der riefige Umfang hat etwas Imponirendes. Ift doch nach Detmold's Anleitung zur Kunftkennerfchaft das Kennzeichen der hiftorifchen Malerei nicht nur der gefchichtliche Gegenftand, fondern namentlich eine gewiffe Gröfse! Ja, wenn es nur die rechte wäre! Der Triumph des Germanicus ift an und für fich kein ungünftiger Gegenftand für die Malerei. Er bietet dem Künftler Gelegenheit zur Entfaltung reicher malerifcher Mittel; die von Tacitus gefchilderte ungebrochene Hoheit der Thusnelda, welche dem Wagen des Siegers voranfchreiten mufs, ift zugleich ein Motiv, das der Darftellung auch ein geiftig bedeutendes Gepräge aufdrücken kann. Aber Piloty war nicht im Stande, dies geiftige Moment zum vollen und wahren Ausdrucke kommen zu laffen. Das äufserliche Theaterpathos, welches innerlich hohle Charaktere zur Schau

Gläfer von M. Wentzel in Breslau.

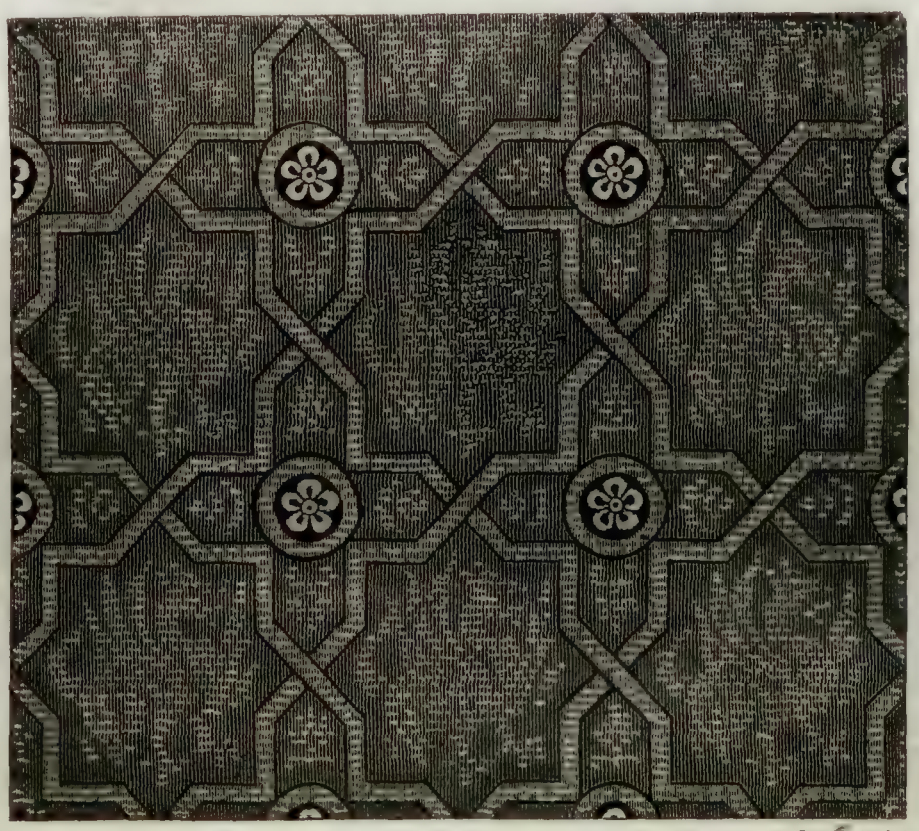
tragen, gewährt für diefen Mangel keinen Erfatz. Diefe Thusnelda, welche ihren Knaben an der Hand, an der Tribüne des Kaifers vorüberzieht, zeigt keine Spur von echter Gröfse mitten in der Erniedrigung; fie, wie die Weiber, die ihr folgen, find prahlerifch gefchmückte Buhldirnen mit anfpruchsvoll aufgebauten und nach neuer Mode künftlich-nachläffig arrangirten Frifuren. Ein gewaltiger Apparat ift entfaltet, aber der Apparat allein macht kein hiftorifches Bild. Alles ift vorhanden, was fich an äufserem Aufwand irgend erwarten läfst: der thronende Kaifer und die zufchauenden Damen, die römifchen Senatoren und der deutfche

Verräther, Gefangene in ihren Banden und aufgeregte Weiber aus dem Volke, ein greiſer Barde, den ein römiſcher Soldat höhnend am langen Barte zupft, ein Bär an der Kette, der dem Zuge vorausgeführt wird. Aufdringlich bis zum Widerwärtigen baut ſich links im Vordergrunde zu den Füſsen der ehernen Wölfin ein Haufe, von Beuteſtücken, Gefäſsen, Koſtbarkeiten und niedergeſunkenen germaniſchen Prieſtern empor. Ueberall entfalten ſich gewaltige Maſſen von Draperien. Die Geſchicklichkeit in der Bewältigung dieſes Aufwandes, die Bravour in der Pinſelführung entſprechen dem, was man von Piloty's bewährter Kraft erwarten kann. Wirkſam iſt die Dämpfung des Sonnenlichtes durch das ausgeſpannte Zeltdach zur Anſchauung gebracht, maleriſch effectvoll ſind beſonders die ferneren Partien, namentlich die Gruppe um den Triumphator ſelbſt, der in der Ferne die Siegesſtraſse einhergezogen kommt. Und doch ſteht nicht einmal die Farbe auf Piloty's voller Höhe, der Vortrag hat etwas Flaues und Unkräftiges; nicht nur die Formen ſind ungenügend durchgebildet, auch im Ton iſt das Fleiſch ohne Wahrheit; freilich — weſshalb ſollen Damen der Art, wie ſie hier vor uns Parade machen und nach Blicken haſchen, nicht auch geſchminkt ſein? Man empfindet hier faſt eine Sehnſucht nach der ſatten und glänzenden Stoffmalerei, in der ſonſt Piloty das Beſte leiſtet. Es iſt, als hätte er diesmal ſich in jenem Spiel der Töne, das, ohne ſich um das Gegenſtändliche zu kümmern, rein um ſeiner ſelbſt willen da iſt, verſuchen wollen, wie wir es von ſeinem Schüler Makart kennen. Zugleich ſehen wir manche Eigenſchaften des Kaulbach'ſchen Stils: den groſsen Aufwand an Mitteln zum Aufbau einer reichen Compoſition, das Streben nach rein ſinnlichem Effect, beſonders bei den weiblichen Geſtalten, den zur Schau getragenen Schein der Gröſse, nur daſs Piloty alle dieſe Elemente nicht in dem Maſse wie Kaulbach durch den Rhythmus der Linien zu bändigen im Stande iſt. Alles in Allem gerechnet, hat Piloty dem hiſtoriſchen Gegenſtande doch nur den Vorwand zu einem prunkenden opernhaften Aufzuge entnommen. Manche kühlen und nüchternen Geſchichtsbilder der Franzoſen ſind uns daher viel lieber, denn ſie enthalten weit mehr Wahrheit der Handlung, weit mehr ſachlichen Ernſt.

Ueber der Thür zu den deutſchen Sälen hing: »Nero, das brennende Rom betrachtend« von Ferdinand Keller in Karlsruhe. Auch hier muſs man die Wahl eines maleriſchen Stoffes für ein hiſtoriſches Situationsbild, das Streben nach energiſcher und reicher Farbe anerkennen. Aber dem coloriſtiſchen Eindrucke fehlt es an feinerer Abwägung, die Farbenpracht drängt ſich zu abſichtlich auf, während uns auch hier wieder klar wird, wie ſehr die deutſchen Verſuche einer Malerei höheren Stils im Nachtheil gegen die franzöſiſchen durch den Mangel an rechter Beherrſchung der Form ſind, welche die ſchwerfälligen und anſpruchsvollen Weiber zu den Seiten des Imperators, der häſsliche nackte Flötenbläſer im Vordergrunde zu auffällig vermiſſen laſſen.

Gerade im Vergleich mit dem neuen Bilde von Piloty kann man der Schöpfung von Guſtav Richter, mag man gleich ihre Grenzen kennen, den Reſpect nicht verſagen. Sein »Bau der Pyramiden« zeigt nicht entfernt ſo viel Leichtigkeit der Mache, aber ein viel gediegeneres Studium, ein ernſteres Durcharbeiten der Form, die ſich unter der Schönheit der Farbe nicht verflüchtigt, ein

gewiſſenhafteres Bewältigen des gegebenen Materials. Wohl muſs man zugeſtehen, daſs der Künſtler ſich nicht immer über die Abhängigkeit vom Modell emporgearbeitet, daſs manche Gruppen und Geſtalten nicht abſichtslos genug erſcheinen; aber er hält ſich von dem opernhaften Weſen Piloty's frei; in dem ernſten Beſtreben, ein culturhiſtoriſches Genrebild in groſsem Maſsſtabe zu geben, drückte er demſelben auch das Gepräge eines Stils auf, der dem Umfang entſpricht. Nach einer anderen Seite hin kann uns aber auch Bendemann's Wegführung der Juden in die babyloniſche Gefangenſchaft eine Erquickung nach dem Anblick von Piloty's Werk gewähren. Ohne ſolche ſinnlich feſſelnde und imponirende Macht, ſelbſt ohne eigentlich ergreifende Individualität und ohne das Gepräge des wahrhaft Genialen, iſt ſie doch das Product einer edlen künſtleri-



Tapete von Balin in Paris.

ſchen Geſinnung, die einen groſsen tragiſchen Vorwurf in ſeinem Weſen zu erfaſſen, die Empfindungen wahr und edel zum Ausdruck zu bringen vermag, die nicht raſtet, bis ſie die Handlung in das feſte Metrum ſchöner, geläuterter Gruppen und Linien gefügt hat, ſich aber dabei nicht mit der Phraſe zufrieden giebt.

Einen gröſseren Gegenſatz hierzu kann es kaum geben als Adolph Menzel's Krönungsbild, das, aus durchaus realiſtiſcher Anſchauung heraus geboren, auch deren Einſeitigkeit ſcharf, doch zugleich in voller Originalität zum Ausdruck kommen läſst. Seine Stärke liegt in der ſcharfen Individualiſirung, in der durchdringenden Charakteriſtik jeder einzelnen Perſönlichkeit. Was Menzel geben wollte und was man von ihm verlangte, war nicht nur ein Kunſtwerk, es war zugleich ein hiſtoriſches Document. Dieſer Rückſicht brachte er freiwillig ſchwere Opfer, ihr allein iſt es zuzuſchreiben, wenn Menzel, ſonſt durch und durch in ſeiner Anſchauung auf das Maleriſche gerichtet und ein Meiſter im

Toilettesſpiegel von Hanuſch & Dziedzinski in Wien.

kühnen, virtuoſen und ſpielenden Vortrag dennoch hier zu der vollen maleriſchen Geſammtwirkung nicht durchgedrungen iſt. Das Wirkliche und Gegebene in der Art des Vorgangs, in dem Ornat und dem Anzug der einzelnen Perſönlichkeiten, in der Oertlichkeit, ſogar ihr zerſtreutes Licht nicht ausgenommen, ſah er als etwas unverbrüchlich Feſtſtehendes an, und verzichtete auf glücklichere Anordnung, auf effectvolle Beleuchtung, die ihm ſonſt in ſo hohem Maſse zu Gebote ſteht, er ging gerade auf die Sache ſelbſt los. Aber mit welcher Macht! Kein Zweifel, daſs das groſse Publicum und zugleich die im Bilde ſelbſt vorkommenden hohen Damen zufrieden geweſen wären, wenn ein Meiſter coloriſtiſcher Bravour, ein Gallait, oder auch unſer Julius Schrader, mit dieſer Aufgabe betraut worden wäre. Das Weſentliche aber von Menzel's Werk hätte kein Anderer nur annähernd zu geben vermocht. Dieſer Realismus, dem die unbedingte Wahrheit des Charakters über Alles geht, und der dieſelbe mit ſo ſelbſtloſer Hingebung herausarbeitet, iſt ein echter Zug der deutſchen Kunſt, die ihren

Silberner Tafelaufſatz von Morel-Ladeuil in Paris.

Dürer und Holbein beſeſſen. Von dieſem Bilde kann man dreiſt behaupten, daſs ſeine Bedeutung, und zwar die künſtleriſche wie die geſchichtliche, in Zukunft fortwährend wachſen wird. Wer aber nicht über die Einſeitigkeit hinauskommen kann, mit der uns Menzel hier in der That entgegentritt, der konnte wenigſtens auf der Ausſtellung ſehen, daſs der Künſtler auch noch Anderes vermag. Da waren wieder ein paar jener kleinen Genrebilder mit ihrer frappanten, charakteriſtiſchen und geiſtvollen Auffaſſung des wirklichen und augenblicklichen Lebens vorhanden — Straſsenleben an den Pariſer Boulevards, eine Scene im Eſterhazy-Keller in Wien und eine Miſſionspredigt im Walde — die gerade durch ihren rein maleriſchen Werth, durch die Kraft und den Reiz in Ton und Haltung überraſchten.

Durch einen viel zu hohen Platz wurde Eduard von Gebhardt's Abendmahl in dem Eindruck beeinträchtigt, den es unzweifelhaft auch in Wien bei beſſerer Aufſtellung gemacht hätte. Dieſe geiſtvolle, wahrhaft neue und eigen-

thümliche Auffaſſung des bibliſchen Stoffes hat allerdings beſtimmte Grenzen, über die Gebhardt immerhin nicht hinauskommt, aber jedenfalls war auf der Ausſtellung kein zweites religiöſes Bild von ſo warmer, gemüthvoller und origineller Empfindung vorhanden.

Seit mehreren Jahren ſind ferner bereits bekannt: die ruhende Nymphe im Walde von Ferdinand Schauſs, im Vortrag vielleicht nicht ſehr kräftig, aber in der Stimmung fein, dabei bemerkenswerth durch die maſsvolle Behandlung des Nackten, die nicht ſowohl den berüchtigten Mühler'ſchen Bannſtrahl, als den Ankauf von Seiten der Wiener Akademie begreiflich macht; dann auch Henneberg's »Jagd nach dem Glück«, eine der beſten neueren Erwerbungen der National-Galerie in Berlin. Es gewährte ein beſonderes Intereſſe, wieder vor dieſes Bild zu treten, nachdem man eben auf der franzöſiſchen Seite Sirouy's Gemälde gleichen Gegenſtandes geſehen. Es kann kein Zweifel darüber beſtehen, daſs der deutſche Künſtler den Vorwurf ungleich geiſtvoller, ſchlagender, origineller gefaſst hat. Der Kriegsmann zu Roſs, der mit verhängtem Zügel auf ſchwindelnder Bahn dem lockenden Truggebilde nachjagt, über den Körper des geliebten Weibes hinweg, das ſich ihm warnend in den Weg geworfen, während ein zweiter Reiter, der Tod, ihn bereits einholt und der Boden im nächſten Augenblick unter ihm ſchwinden wird: das iſt treffend und mit ſchlagender Verkörperung des allegoriſchen Motivs erfunden, im Geiſte der deutſchen Kunſt des 16. Jahrhunderts, die ſich mit Vorliebe in ſolchen Todesphantaſien erging, aber zugleich wieder neu und eigenthümlich. Und doch wird es vielen, die erſt die Photographie und dann das Original kennen lernten, ähnlich ergangen ſein, wie mir ſelbſt. Ich fand nicht Alles, was ich erwartet hatte. Bei ſicherer Meiſterſchaft in der Farbe klebt dieſer doch zu ſehr die Schwere des Materiellen an; das phantaſtiſche Element hätte in Vortrag und Lichtwirkung zur Geltung kommen müſsen. Sirouy's glühendes Colorit trifft eher den richtigen Ton. In der Geſtalt der Glücksgöttin ſelbſt haben ſich weder der Franzoſe noch der Deutſche hinreichend über das Conventionelle erhoben.

Eine neue Erſcheinung bot uns Auguſt von Heyden in ſeinen Walkyren, die über das Schlachtfeld reiten, voll Schwung in der Erfindung, aber nicht bedeutend und mächtig genug in Formen und Ausdruck. Heyden tritt uns viel anziehender und ganz anders der Sache Herr in ſeinen kleineren Gemälden gegenüber, dem fein geſtimmten »Feſttagsmorgen« aus der Berliner Nationalgalerie und der „Prinzeſſin Clémence", welche die Bedingung erfüllt, ſich den Abgeſandten des Königs von Frankreich, der um ſie wirbt, nackt zu zeigen. Ein eigener, gefährlicher Vorwurf, der nur dann wahrhaft künſtleriſch verwerthet werden kann, wenn der Maler ihn mit vollem, ſchlichtem Ernſt, ohne den leiſeſten Anflug des Gefallſüchtigen und Sinnlichen giebt. Das aber hat Auguſt von Heyden durchaus verſtanden; ſeine Auffaſſung iſt das ausgeſprochene Gegentheil von derjenigen Gérome's in der »Phryne vor den Richtern«, in welcher das widrige Aufwallen der Lüſternheit und das Speculiren auf ſolche den Ton angeben. Mit ruhigem Adel tritt die völlig entkleidete Prinzeſſin aus dem Vorhang, der ihr Lager umſchlieſst, hervor; ehrfurchtsvoll laſſen die Abgeſandten, der älteſte knieend, ihre Augen auf dem ſchönen Weibe ruhen, wie auf einem

Kunſtwerk. Das Ganze iſt zugleich ein vollendet durchgeführtes, ſtimmungsvolles mittelalterliches Intérieur, aus deſſen reicher Farbenpracht der nackte Körper herrlich herausleuchtet.

In mehreren genrehaften Geſchichtsbildern fanden wir endlich aufs Neue gute alte Bekannte wieder: Schrader's jungen Shakſpeare als Wilddieb, der, der Stuttgarter Galerie gehörig, in einem der letzten Säle hing, C. Becker's coloriſtiſch vortrefflichen Carl V. bei Anton Fugger, Treidler's Abendmahl der Kurfürſtin Eliſabeth, das als die gediegene Arbeit eines jüngeren Künſtlers auf der letzten Berliner Ausſtellung verdiente Anerkennung fand, zwei Lutherbilder von Guſtav Spangenberg, von denen die Gruppe der bibelüberſetzenden Reformatoren zwar zu trocken in Charakteriſtik und Behandlung iſt, dagegen Luther bei der Hausmuſik im Kreiſe der Seinen durch die Wahrheit in der Auffaſſung der geſchichtlichen Charaktere in wohl gewählter, einfacher Situation und durch die naive Anmuth in den Kindern uns als ein Muſter ſeiner Gattung werth bleibt.

Ueberblickt man die Schöpfungen, von denen wir eben geſprochen, ſo bleibt ſchlieſslich immerhin das erfreuliche Reſultat, daſs von den älteren und bewährten Meiſtern der Düſſeldorfer und der Berliner Schule, von Bendemann und Menzel, hervorragende Werke vorhanden ſind, die ſie in voller Kraft des Schaffens zeigen, daſs aber auch eine Reihe jüngerer Kräfte mit ſolchen Arbeiten auf den Schauplatz tritt, die in Umfang und Stoff über das hinausgehen, was die Nachfrage des gewöhnlichen Bildermarkts verlangt, und ein ernſtes Streben nach höherem Schwunge in der Auffaſſung, nach immer gröſserer Bewältigung der künſtleriſchen Mittel offenbaren. Bei den Münchenern aber iſt ſelbſt das nicht der Fall. Keine Spur iſt mehr davon zu ſehen, daſs hier der Platz war, wo Cornelius, Schnorr, Heinrich Heſs ihre groſsen idealen Compoſitionen geſchaffen, wo Kaulbach dieſer Richtung, zwar nicht zum Guten, wie wir meinen, aber immerhin bedeutſam, eine neue Wendung gab, wo bis vor Kurzem Moriz v. Schwind gelebt und geſchaffen. Das Haupt der entgegenſtehenden realiſtiſchen Schule, Piloty, feiert mit ſeinem neuen groſsen Bilde vor der Menge einen Triumph, ſteht aber in Wahrheit mit demſelben am Anfang des Endes, und wie lebhaft er auch auf Künſtler verſchiedenſter Richtung als Lehrer gewirkt, ſo hat er doch nur unter den Ungarn Nachfolger auf ſeiner eigentlichen Bahn gefunden.

Von mythologiſchen Bildern iſt Beyſchlag's anmuthige, aber ſehr gefallſüchtige und moderne Pſyche zu nennen. — Adamo's «Sturz Robespierre's» giebt uns eine höchſt lebendige, frappante Schilderung des hiſtoriſchen Moments, bei kleinem Maſsſtabe gut angeordnet und auch in den einzelnen Geſtalten hinreichend charakteriſtiſch. Ein gröſseres Geſchichtsbild war dann nur noch in Wilhelm Lindenſchmit's »Tod Wilhelm's von Oranien« vorhanden. Aber das Ganze nimmt ſich eigentlich aus, als ſei es für eine flüchtig ſkizzirte Illuſtration erfunden. Wir vermiſſen alles, was einer Compoſition in dieſem Maſsſtabe den feſten Halt und den Mittelpunkt geben müſste. Da iſt kein tiefer erfaſster Charakter, kein geiſtig ausreichendes Zur-Anſchauung-bringen des Momentes. Die Figuren ſcheinen gewiſſermaſsen alle die Treppe hinunterzufallen, welche die

Eichenholzspiegel, nach Entwurf von C. Graff ausgeführt von F. Kupka in Wien.

Nufsbaumbücherfchrank, von F. Romanelli in Florenz.

Scenerie bildet. Dieſes Gemälde kann ebenſowenig wie John Knox vor den Bilderſtürmern oder wie Falſtaff mit den luſtigen Weibern, ein Bild, dem der feinere, unbefangene Humor fehlt, für die wahren maleriſchen Qualitäten von Lindenſchmit ein Zeugniſs ablegen. Man muſste ſich freuen, hier auf's Neue ſein früheres Werk, Hutten im Streit mit franzöſiſchen Edelleuten, zu ſehen. Zwar beſteht der hiſtoriſche Moment hier nur in einer Prügelſcene, aber die kecke, trutzige Hauptgeſtalt iſt höchſt lebendig und charakteriſtiſch erfunden und die coloriſtiſche Wirkung iſt ebenſo glänzend wie energiſch.

Nicht ohne krankhaften Zug ſind die neuen Arbeiten von Gabriel Max, aber die tiefe dichteriſche Empfindung, die jedem ſeiner Bilder zu Grunde liegt, hat bei aller modernen Sentimentalität ihren Reiz, und Max beſitzt die maleriſchen Mittel, um die lyriſchen Stimmungsmomente, auf die es ankommt, wirkſam zur Erſcheinung zu bringen. Keines ſeiner jetzigen Bilder iſt ſo bedeutend wie ſeine chriſtliche Märtyrerin am Kreuz, keins ſo zart und duftig wie ſein Adagio, um an dieſe Werke aus den letzten Jahren zu erinnern, aber ſein Bild »Verblüht« — das Mädchen, das nach der Rückkehr von Feſt und Jubel, während ſchon der Morgen durch die Scheiben blickt, auf ihrem Bette ſitzt und, im Begriff, den glänzenden Flitterſtaat vollends abzuſtreifen, ſchmerzlich über ihre entſchwindende Jugend nachſinnt, — iſt klar und treffend in pſychologiſcher Hinſicht. Nicht in gleichem Maſse kann man das von dem »Frühlingsmärchen« ſagen. Warm und ſchlicht iſt das »Stillleben«, die ſinnige Clavierſpielerin im einſamen Gemach. Die poetiſche Wirkung ergiebt ſich leichter, wo der Künſtler nicht aus der Gegenwart, ſondern aus einer früheren Zeit ſeine Vorwürfe holt, wie in dem blinden Mädchen, das am Eingange der Katakomben den Beſuchern die Lampe darreicht. Gretchens Erſcheinung in der Walpurgisnacht, mit dem rothen Streifen am Halſe, feſt an den Felſen gedrückt, effectvoll beleuchtet — das gröſste dieſer Bilder — geht völlig in das Seltſame über, wirkt aber durch den geſpenſtiſchen Reiz auf die Phantaſie.

Leider haben wir in der modernen Kunſt ſo oft zu der Wahrnehmung Grund, daſs bedeutende Talente mitten in ihrem Streben den Halt verlieren und einer krankhaften Anwandlung unterliegen. Eine ſolche ſpricht aus den Bildern des verſtorbenen Victor Müller, der Waldnymphe, dem Adonis, bei aller originellen coloriſtiſchen Kraft, bei unläugbar packenden Zügen. Durch und durch krank erſcheint der Schweizer Arnold Böcklin, der hier im Kreiſe der Münchener auftrat. Wo ſind die Tage hin, in welchen er jene Landſchaften und Stimmungsbilder der Galerie Schack hervorbrachte? Sein Centaurenkampf, von unleugbar dämoniſcher Gewalt, iſt doch ſchon von einer grenzenloſen Formloſigkeit. Und nun gar ſeine Pietà! Eine zerflieſsende muſikaliſche Empfindung riſs den Künſtler hin; die äuſserſte Leidenſchaft des Schmerzes, den nahenden Troſt wollte er in zauberhaften Lichtwirkungen darſtellen, aber ihm zerrann dabei jede Geſtalt, die Farbenwirkung ward zu einem bloſsen Feuerwerk.

Ganz anders ſtand ein dem Ebengenannten in früheren Beſtrebungen nahe verwandter Künſtler, Anſelm Feuerbach, da. Man ſah nicht ſeine groſsen Arbeiten der letzten Zeit, die erſt ſpäter vor die Oeffentlichkeit getreten ſind, ſondern nur die vor Kurzem für die Stuttgarter Galerie erworbene, unſern

Lefern durch den Holzfchnitt bekannte Geftalt der Iphigenie am Meeresftrande, bei fchlichtem Ton und Vortrag durchaus edel und haltungsvoll. Jetzt gehört der Künftler, gegen den fein Vaterland, befonders feine engere Heimath Baden, fich ftets kühl und ablehnend verhielt, Oefterreich an und wird in Wien ficher Gelegenheit zu Schöpfungen, die feiner werth find, finden. Auch das Talent bedarf der Sonne, wie die Pflanze, wenn fie gedeihen foll. Kann es uns wundern, wenn Feuerbach, dem feine Nation fo lange die Anerkennung, deren er werth war, das Feld der Thätigkeit, das er brauchte, verfagt hat, in manchen der letzten Werke nicht zu der vollen und freien Schönkeit, zu dem Ziele, das

Emailvafen von Pottier in Paris.

er fich ftellte, gelangt ift? Seine Iphigenie, wie einfach, faft unfcheinbar auch immer, beweift, dafs er fich dennoch die Gefundheit des Wefens bewahrt hat.

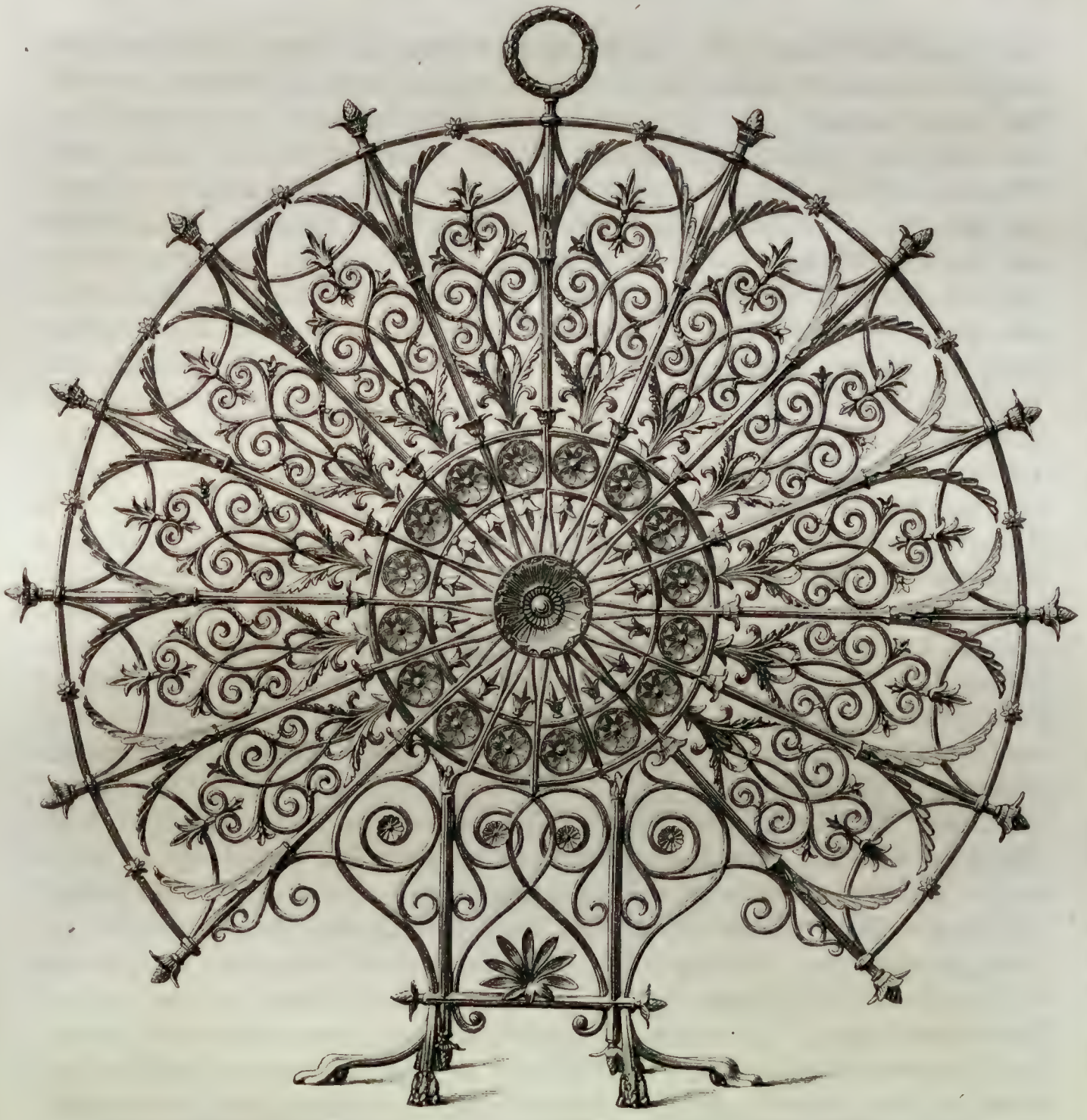
Auch das trug wefentlich zu dem minder günftigen Ausfehen der Münchener Schule bei, dafs die Portraitmalerei faft gänzlich ausgeblieben war. Unter den norddeutfchen Bildnifsmalern fahen wir Julius Schrader, der namentlich mit feinem lebendigen Portrait des grofsen Hiftorikers Leopold von Ranke, fowie durch Moltke's Bildnifs Eindruck machte. Guftav Graef zeichnete fich durch das Portrait Roon's, dann durch ein grofses Knabenbildnifs aus und bewies in dem Portrait einer fchönen Frau, dafs er die coloriftifche Würde und die gefättigte Ruhe der Erfcheinung, welche wir an den venetianifchen Meiftern bewundern, nicht umfonft ftudirt hat. Elegante Damenportraite waren ferner von Guftav Richter, Friedrich Kaulbach, Ernft Hildebrandt, Paul Kiefsling da. Von Richter's zwei neuen Bildniffen, die den Künftler felbft und

Treppengeländer in Bronze, von D. Hollenbach Söhne in Wien.

ſeine Gattin mit ihren Kindern darſtellen, geht das erſtere zu ſehr in das Arrangirte.

Aus der Münchener Schule zogen nur zwei Portraits von jüngeren Künſtlern die Aufmerkſamkeit auf ſich, eine in der Farbe kräftige, ſchlicht lebendige Studie von Rudolph Hirth und ein weibliches Knieſtück von Wilhelm Leibl, deſſen maleriſche Virtuoſität unverkennbar iſt, das aber durch das Streben, ausſehen zu wollen, wie ein altes Bild, etwa der Rubens'ſchen Schule, zu geſucht und dabei zu verblaſen in der Farbe erſcheint. Auch ſolche Experimente ſind krankhafter Natur.

Auf jeder groſsen Ausſtellung finden wir von Neuem beſtätigt, daſs die deutſche Kunſt faſt nirgend ein ſo eigenthümliches und geſundes Leben entfaltet als in demjenigen Zweige des Sittenbildes, der ſeine Stoffe aus dem heimiſchen



Bronzegitter, nach Entwurf von H. Claus ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Volksthum wählt. Wie gewöhnlich, ſtand auch jetzt Knaus in erſter Linie. Eine Reihe bedeutender Schöpfungen, zum Theil bereits bekannter, war in Wien von ihm vorhanden, zunächſt das Bild aus der Berliner Nationalgalerie: „Wie die Alten ſungen, ſo zwitſchern die Jungen“, der Kindertiſch bei dem ländlichen Feſt. Man hat es vielfach nicht in dem Maſse wie andere Arbeiten des Meiſters gelten laſſen wollen; ich glaube, nicht mit Recht. Ich kann nicht finden, daſs von der launigen und liebenswürdigen Friſche in der Schilderung des Kinderlebens dadurch viel verloren gegangen, daſs der Künſtler es in Tracht und Charakter des vorigen Jahrhunderts zurückverſetzt hat; zu der einen Aufgabe, die er ſich ſtellte, hat er damit noch eine zweite gefügt, aber beide gelöſt. Eine ganz andere maleriſche Kraft offenbart freilich noch das ländliche Begräbniſs, das in dieſer alltäglichen und kleinen Welt eine tief ergreifende Tragik entfaltet und ihr nicht

blos durch die individuelle Charakteriſtik, ſondern auch durch Farbe und Haltung, durch das Stimmungsleben der winterlichen Scenerie Ausdruck verleiht. Das kleine Gemälde „Die Geſchwiſter“, halb Bildniſsgruppe, halb Genrebild, iſt ein Juwel an Eleganz und Zartheit. Höchſt anziehend iſt das Portrait eines ſtehenden kleinen Mädchens; nicht minder der kleine „Freibeuter“, ein Bube, der ſich der geſtohlenen Rüben freut, herzig in ſeinen Lumpen. Dazu kommt das neueſte gröſsere Werk von Knaus, eine Bauernberathung im Schwarzwalde. In rein maleriſcher Beziehung möchte ich es dem Begräbniſs nicht gleichſtellen, der durchgehende Terra-di-Siena-Ton mit ſeinem röthlich-bräunlichen Schimmer giebt der Haltung etwas Conventionelles; dafür iſt aber die Charakteriſtik von urſprünglichſter Kraft und Lebendigkeit, die Zeichnung ſämmtlicher Figuren bei ziemlich groſsem Maſsſtabe feſt und meiſterhaft, die Durcharbeitung jedes einzelnen unter dieſen originellen, ſcharf ausgeprägten, kräftig aus der Mitte des Lebens gegriffenen Charakteren zeigt Knaus auf ſeiner vollen Höhe. Die ſchwarzwälder Bauern in ihrer derben Tüchtigkeit, ihrem zähen Feſthalten am Alten und Hergebrachten, ihrer Gewichtigkeit in Berathung der kleinſten Angelegenheiten, ſind nie wahrer geſchildert worden. Wie paſſen dabei die Menſchen in ihre Umgebung, in das ländliche Zimmer mit den ſchlechten Heiligenbildern, dem grünen Kachelofen, der Hühnerfamilie im Vordergrunde, hinein! Die Ausſtellung wies kein Geſchichtsbild auf, das eine ſo tief gehende und wuchtige Charakteriſtik des Einzelnen, ein ſo lebendiges, draſtiſches Ineinandergreifen aller Charaktere zeigte.

Neben Knaus muſs man ſtets B. Vautier nennen; durch ſie beide nimmt Düſſeldorf in der Volksmalerei den erſten Platz ein. Nur ſeine ländliche Tanzſtunde, der Berliner Nationalgalerie gehörig, hing in der deutſchen Abtheilung, die übrigen Bilder fanden wir in dem Saale der Schweiz, aber ihre Stoffe ſind ebenfalls aus dem deutſchen Volksleben, aus dem Schwarzwalde, geholt und Vautier's ganze Richtung iſt durch ſeinen engen Anſchluſs an das deutſche Kunſtleben bedingt. Da ſehen wir einen Landmann beim Advokaten, ferner ein ſtilles, ergreifendes Bild: ein Bauer mit ſeinem Töchterchen am Krankenbette der Frau, endlich das groſse figurenreiche Begräbniſs, das er im Herbſt 1871, gleichzeitig mit dem Bilde deſſelben Gegenſtandes von Knaus, vollendet hat. Ein ſolcher Coloriſt, wie dieſer, iſt Vautier nicht, das iſt bekannt, und wir dürfen nicht erwarten, daſs, wie bei Knaus, aus der Farbe ſelbſt die Seele des Vorgangs rede; dennoch iſt das Bild durchaus harmoniſch in der Durchführung und bei der reichen Gruppirung, bei der Fülle der Geſtalten entfaltet ſich hier eine ſolche Tiefe und Feinheit des Gemüthslebens, ſolche Verwerthung aller jener Momente des Ausdrucks, welche die Situation mit ſich bringt, eine bis auf den Grund gehende Vertrautheit mit jenem Volksſtamm, daſs man wohl ſagen darf, ſo vollſtändig und ſo ineinandergreifend hat der Künſtler uns alle dieſe Eigenſchaften kaum jemals offenbart. An Innigkeit geht Vautier noch über Knaus, und bewundernswerth iſt vor Allem die Beſcheidenheit, mit welcher er ſeine Kenntniſs vom Empfindungsleben des Volkes zum Ausdruck bringt. Nicht nur den Gegenſtand des Begräbniſſes haben Knaus und Vautier hier gemein, auch den Volksſtamm, der die Perſönlichkeiten liefert, und ſogar ein paar her-

vorſtechende Züge in der Compoſition. Das Intereſſante iſt nun aber gerade, zu ſehen, wie die beiden Meiſter, jeder ſeiner Natur entſprechend, aus dieſem Vorwurf etwas ganz Verſchiedenes geſtaltet haben.

Unter den Düſſeldorfern ſteht den beiden vorigen Karl Hoff an Bedeutung zunächſt. Auſser einem kleinen Damenportrait und einem geiſtvollen Rococobildchen „Sub rosa“ trat er hier wieder mit dem erſten gröſseren Bilde auf, mit welchem er durchſchlagenden Erfolg hatte, der „Raſt auf der Flucht“, welches Schönheit der Farbe, glückliche maleriſche Verwerthung des Coſtüms aus dem 17. Jahrhundert, die Wahl eines novelliſtiſch anziehenden Vorwurfs und eine feine Spannung des Ausdrucks verbindet. Vom Altmeiſter Rudolph Jordan und von Hiddemann fanden wir ihre bekannten Bilder aus der Nationalgalerie, von Siegert den pikanten „Liebesdienſt“. Wir erwähnen noch Laſch, Plathner, Erneſtine Friedrichſen, Salentin, Geertz, der in ſeinem groſsen Bilde „die Verurtheilung“ verſucht, auf der Bahn von Munkacſy zu wandeln; in Schilderung der Nachtſeite des Volkslebens, bei breiter Behandlung und viel zu viel Beinſchwarz, nicht ohne Glück, aber ohne rechte Eigenthümlichkeit, endlich Karl Schlöffer in Weimar, der in zwei Genrebildern coloriſtiſche Kraft mit Gediegenheit des Ausdrucks verbindet.

Unter den Berliner Genremalern fanden wir W. Gentz mit einigen trefflichen Bildern egyptiſchen Lebens, Fritz Werner mit mehreren jener ſcharfen kleinen Gemälde im Coſtüm des vorigen Jahrhunderts, Kraus und Fritz Paulſen, der letzterem nacheifert. Von Friedrich Eduard Meyerheim, der, in Richtung und Technik einer anderen Zeit angehörend, uns doch noch immer durch ſeine ſtille Liebenswürdigkeit entzückt, waren zwei feine, ſaubere Bildchen da. Paul Meyerheim hatte faſt Alles ausgeſtellt, womit er ſeit Beginn ſeiner Laufbahn Eindruck gemacht hat: die Menagerie mit ihrem behaglichen Humor und ihrer feinen Beobachtung des Maleriſchen, den holländiſchen Antiquar, die Savoyardenkinder, die draſtiſche Schaffchur, endlich den Abend im Walde, der eine ſeiner gediegenſten Arbeiten iſt und ſich durch das echte Stimmungsleben, durch das völlig ineinander Aufgehen der Landſchaft und der einfachen Staffage, durch den ſchlichten Ernſt, der doch poetiſch wirkt, auszeichnet. Den gröſseren Märchenbildern gegenüber, die er und ſein Bruder Franz zu decorativem Zwecke gemalt, iſt von vielen Seiten bemerkt worden, daſs doch dem behaglichen Realismus des Erſten, wie der pikanten Schilderung mittelalterlichen Interieurs und Coſtüms bei dem Zweiten der Charakter des eigentlich Märchenhaften fehle. Aber das Rothkäppchen im Walde von Paul Meyerheim iſt und bleibt allerliebſt; bei ſo tüchtiger Behandlung ſo viel unbefangenes, friſches Leben und ſo viel gemüthvolle Freundlichkeit!

Den Berlinern iſt endlich Wilhelm Riefſtahl, jetzt in Carlsruhe, anzureihen, von dem wir drei bedeutende Werke vorfanden, die Morgenandacht der Paſſeyerer Hirten aus der Nationalgalerie (1864), die ihm zuerſt ſeine jetzige künſtleriſche Stellung ſchuf, den Allerſeelentag im Bregenzerwalde, dieſen Friedhof in wohlthuender Abendbeleuchtung (1869) und ein Hochthal am Säntis mit einer Trauerverſammlung vor einer Bergkapelle. Dies letzte Werk, von erheblichen Dimenſionen, gehörte zu den wichtigſten Bildern der deutſchen Ausſtellung und

iſt ebenſo bedeutend durch die überraſchende Wahrheit in der Schilderung der Alpennatur, wie durch die reiche, ſtets individuell charakteriſirte, gediegen durchgearbeitete und dem Ganzen zu richtiger Wirkung eingeordnete Staffage.

Die glücklichſte und begabteſte Natur unter allen Genremalern der Münchener Schule iſt Franz Defregger, der Tiroler Bauer, der erſt im Alter von fünfundzwanzig Jahren ſich der Kunſt zuwendete, dann mit ſeinem Speckbacher, der 1869 auf der Münchener Ausſtellung erſchien, einen durchſchlagenden Erfolg hatte, und der nun hier, obwohl ihn längere Zeit eine jetzt glücklich überwundene Lähmung an das Lager gefeſſelt hielt, in vier neuen, höchſt anziehenden Werken uns entgegentrat. Defregger iſt in dem Volksleben, aus dem er hervorgewachſen, zu Hauſe; leicht und einfach findet er die Situationen, in welchen

Teller von Mintons in Stoke upon Trent.

dies immer neu und eigenthümlich, und zwar vorwiegend im Charakter des Behaglichen und Herzlich-Gemüthlichen, zum Ausdruck kommt. „Der Ball auf der Alm“ zeigt uns in dem tanzenden Paare, dem kecken, luſtigen Alten und der drallen Dirne Geſtalten von überraſchender Lebendigkeit und Wahrheit. Eine beſonders reiche, in jedem Zuge anſprechende und individuelle Compoſition zeigt ein zweites Bild „Das Preispferd“, das im Triumph in das heimiſche Dorf zurückgeführt und da von Alt und Jung bewundert wird. Auf den zwei andern Gemälden kommt der Ausdruck des Gemüthes noch feiner und wärmer, ohne jeden ſentimentalen Anflug, ohne jedes Hinaufſchrauben über die gegebene Sphäre, zur Geltung. Das eine, „Die Brüder“, ſchildert die Rückkehr eines jungen Schülers, der in der Stadt ſeine Studien durchgemacht, in das bäuerliche Vaterhaus, wo ihn die Seinen in froher Herzlichkeit und doch mit der Empfindung, daſs er etwas Beſonderes ſei, begrüſsen und er das kleine, in der Zwiſchenzeit angelangte Brüderchen, das ihn fremd anſtarrt, in die Arme nimmt. Wie liebenswürdig iſt endlich der Eintritt der wandernden italieniſchen Sänger in die Tiroler Bauernſtube; wie ächt der Gegenſatz zwiſchen den frohen, behaglichen Inſaſſen des Hauſes, von denen jeder voll Theilnahme, jeder ſo, wie es ſeinem Alter und Charakter zukommt, auf die ungewohnten, ſchwermüthigen Töne lauſcht, und dem armen, fremden Wanderer mit ſeinen Kindern, die ſchüchtern in die

Metallſpiegel von Barbédienne in Paris.

Thüre getreten ſind! Das hat Defregger geſchaffen, während ſchweres körperliches Leiden ihn hemmte, und hat hier einen merkwürdigen Beweis voller geiſtiger Freiheit unter äuſserer Beſchränkung abgelegt. In maleriſcher Hinſicht offenbart ſich die vollkommenſte Herrſchaft über die Sache, das künſtleriſche

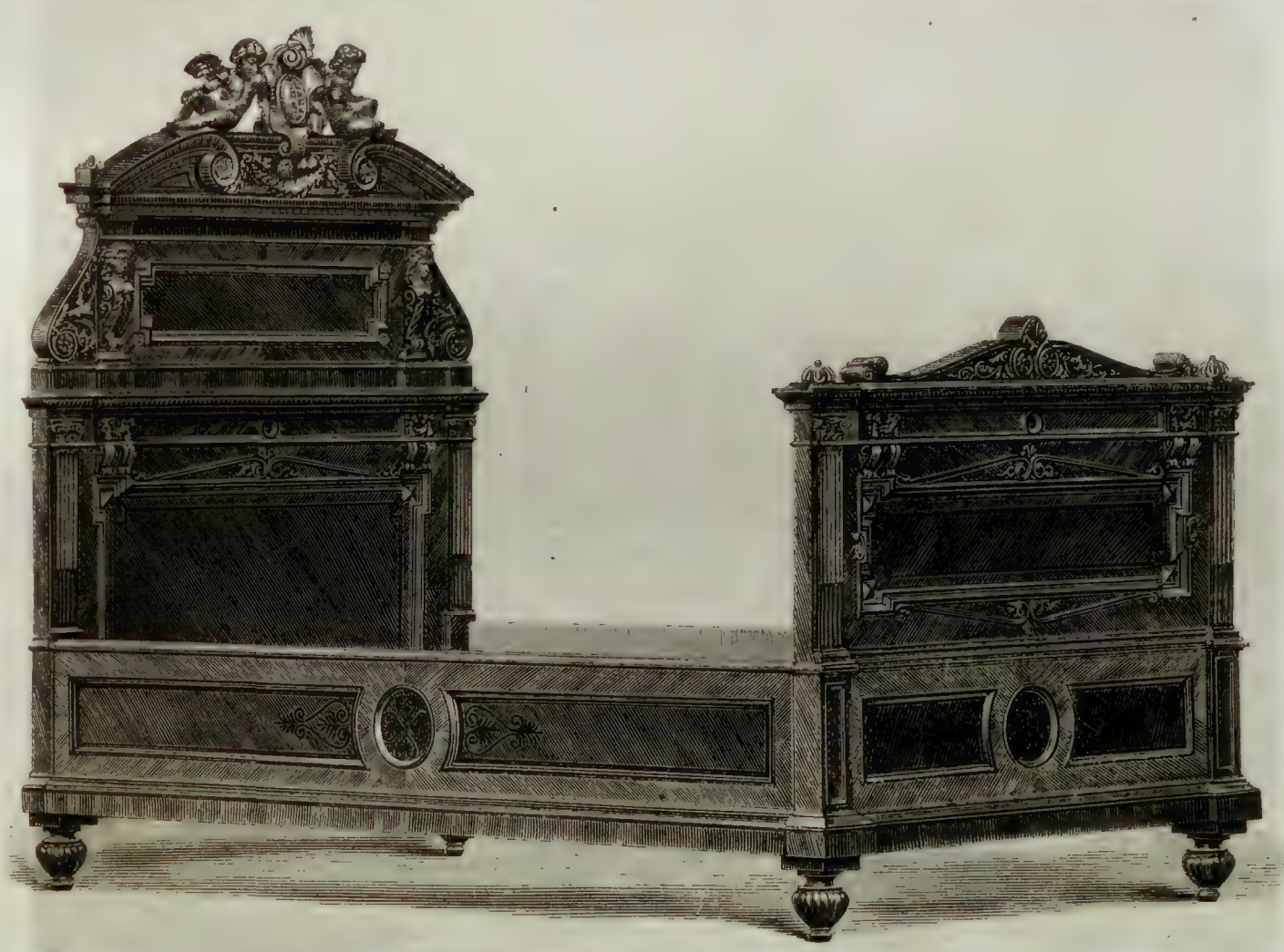
Geſchick, das er ſich in der Schule von Piloty erworben, zugleich aber eine Einfachheit, die nie mit den Mitteln prunkt und immer nur das giebt, was die Sache ſelbſt verlangt.

Dieſe Geſundheit, dieſe echt deutſche Richtung berührt uns um ſo erfreulicher neben manchen Verſuchen jüngerer Münchener Genremaler, die, ſtatt ſchlicht zu geben, was ſie ſehen und empfinden, ſich in ſeltſamen maleriſchen Experimenten ergehen. Der hochbegabte Munkacſy wurde für Manche, wie Guſtav Meier, wie Rudolph Hirth, in ſeiner Hopfenleſe, wie Spring, ein gefährliches Vorbild, mag auch das Talent namentlich der beiden letzteren unverkennbar ſein. Nennenswerthe Leiſtungen aus dem Gebiete der Volksmalerei waren dann beſonders noch von Gabl, Eberle, Epp, H. Kauffmann, Kurzbauer, den wir in den öſterreichiſchen Sälen wiederfinden, vorhanden. Von Anton Seitz ſahen wir wieder ein paar jener höchſt ſauber und fein durchgeführten, im Ausdruck anziehenden und lebendigen Bildchen, die ſeine Specialität ſind. Der geiſtreichſte unter den Münchener Genremalern iſt Eduard Grützner, zu deſſen bekannten Kartenſpielern ein allerdings ſehr derb gerathener Falſtaff mit Dortchen Lakenreifser auf den Knieen und eine prächtige Scene im Kloſterkeller kamen. Der ſelig über dem Glaſe eingenickte Kellermeiſter, der wohlbeleibte, behäbige Prior, der alle Würde, deren er habhaft werden kann, aufbietet, und der hagere Fanatiker, der ihm den Uebelthäter zeigt, ſind mit dem glücklichſten Humor erfundene Charaktere. Grützner's Einfluſs ſehen wir bei Ortlieb, der uns Mönche in der Kloſterküche, der reichlichen Liebesgaben ſich freuend, vorführt. Ueberhaupt haben viele Münchener Genremaler eine ausgeſprochene Vorliebe dafür, Pfaffen und ihre Geſellen mit ſtark ſatiriſchem Zug zu den Hauptperſonen ihrer launigen Bilder zu machen, ſo R. S. Zimmermann, der uns eine hochkirchliche Deputation in dem fürſtlichen Vorzimmer aufmarſchirt zeigt, und namentlich Matthias Schmidt, der die geiſtlichen Herren in Situationen, wie ſie für ihre Beziehungen zum Volke bezeichnend ſind, ſchildert: beide ſo ſtark tendenziös, daſs die ruhige künſtleriſche Wirkung keine ungeſtörte iſt, aber der letztere mit entſchiedenem Geiſt und mit ſicherem maleriſchem Geſchick.

Der Piloty'ſchen Schule, der direct oder indirect auch die meiſten Genremaler ihre Ausbildung verdanken, gehört auch Hermann Kaulbach an, der alſo Wege geht, die von denen ſeines berühmten Vaters Wilhelm von Kaulbach ſehr verſchieden ſind. Und doch trifft er manchmal wieder mit dieſem zuſammen; ſein gröſseres Bild, Mozart, der todtkrank der Probe ſeines Requiem beiwohnt, erinnert durch die ſehr ſcharfe, auf die Spitze getriebene Charakteriſtik gerade an Wilhelm von Kaulbach's frühere Zeit. Das Geſchick in der Anordnung wie in der maleriſchen Behandlung iſt unverkennbar; ſchade nur, daſs ein giftig-unangenehmer Ton, motivirt durch den grünen Vorhang, durch welchen links das Licht fällt, über das Ganze ausgegoſſen iſt. In dem zweiten Bilde „Hanſel und Gretel bei der Hexe", iſt der Ton des Märchens verfehlt, die Neigung zur Karikatur ſchlägt in das Fratzenhafte um.

Der jüngere Claudius Schraudolph erfreute uns durch eine coloriſtiſch glückliche, anziehend aufgefaſste Scene aus dem „Fauſt", den Spaziergang am

Oſtertage. Seine ganz beſondere Stellung nimmt A. von Ramberg in dieſer Schule ein. Sinnig und fein empfindend, bildet er ein Gegengewicht gegen jene einſeitig auf frappante coloriſtiſche Effecte ausgehenden jüngeren Maler, er weiſs dem einfachſten Vorwurf ein poetiſches Gepräge aufzudrücken und ſetzt der allein mit der Mache prunkenden Virtuoſität ſeinen maſsvollen Adel entgegen. Ohne eigentlich Coloriſt zu ſein, entfaltet er in jenem Interieur, das ein Liebespaar im Coſtüm des vorigen Jahrhunderts — etwa Werther und Lotte? — in traulichem Zuſammenſein darſtellt, ein zartes Stimmungsleben, weiſs er in einem Genrebild aus der Welt des 17. Jahrhunderts, „Nach Tiſche“ nicht nur die geiſtige Wirkung



Bettſtelle, von Blaſchke in Wien.

des Geſanges, welchen die ſchöne junge Dame anſtimmt, nicht nur das vornehme Behagen, welches die ganze geſellige Gruppe athmet, fein zu ſchildern, ſondern das Atlaskleid nach dem Vorbilde der altholländiſchen Geſellſchaftsmaler wiederzugeben und ein vollendet durchgebildetes Helldunkel zu erreichen. Wo aber junge Künſtler auf der Bahn Ramberg's fortzuwandeln ſuchen, da ſchreiten ſie häufig trotz überraſchender Bravour und Begabung über die Grenze hinaus. Mag Albert Keller's Gemälde „Chopin“ das übertrieben Moderne in der Zimmereinrichtung, wie in der Toilette der zwei jungen Damen, die hier clavierſpielend und zuhörend der Situation ihren Inhalt geben, noch ſo frappant ſchildern, ſo ſtreift der Ausdruck doch gar zu ſehr an das Süſsliche und Affectirte. Ein anderes Intérieur: „Zur Audienz bei Ludwig XIV.,“ iſt dagegen coloriſtiſch ebenſo hal-

tungsvoll wie eigenthümlich; eine dritte Arbeit, die ſtehende Dame mit dem Fächer, nimmt ſich nur wie ein gelungenes Exercitium im Stile der holländiſchen Kleinmaler aus.

Seit wenigen Jahren ſpielt in München Wilhelm Dietz eine groſse Rolle, der ſein aufserordentliches Lehrtalent ſchnell bewährt und der verdienſtvollen, zum Theil aber ſchon überlebten Piloty'ſchen Schule gegenüber ein friſcheres Leben in die Kreiſe der jüngeren Maler gebracht hat. Seine vier kleinen Bilder ſind in der Erfindung ohne alle Eigenthümlichkeit, bei dem Halt von Reitern im

Sopha und Stuhl in hellblauem Atlas, von Haas & Söhne in Wien.

Coſtüm des vorigen Jahrhunderts lehnt er ſich in dieſer Hinſicht unbefangen an Meiſſonier, bei den Kriegs- und Lagerſcenen im Charakter des dreiſsigjährigen Krieges nicht minder unbefangen an Philip Wouwermans an. Ganz ſein eigen ſind aber die rein maleriſchen Qualitäten, die er hier entfaltet, der coloriſtiſche Sinn, der ebenſo von den alten Holländern, wie von den modernen Franzoſen genährt worden iſt, das haltungsvolle Verſchmelzen von Landſchaft und figürlichem Motiv, die eigene Stimmung, welche der unſcheinbarſte Vorgang bei ſo meiſterhafter maleriſcher Behandlung gewinnt. Hie und da ſehen wir die deutlichen Spuren ſeines Einfluſſes in dem „Spaziergang“ von Ludwig Loefftz, in der

Portière in hellblauem Atlas, von Ph. Haas & Söhne in Wien.

Mühle im Sturm von Auguſt Holmberg, einer Landſchaft, die von den meiſten Productionen der Münchener Landſchaftsmalerei ſehr verſchieden iſt. Daſs eine Kraft, wie Dietz, den ſtrebenden Talenten eine überraſchende Anregung giebt und ihnen ganz neue Seiten der Anſchauung erſchlieſst, iſt ſichtlich. Nur bleibt abzuwarten, ob auf dieſem Wege auch eine vielſeitigere Ausbildung, ein gröſserer geiſtiger Aufſchwung zu erreichen ſind.

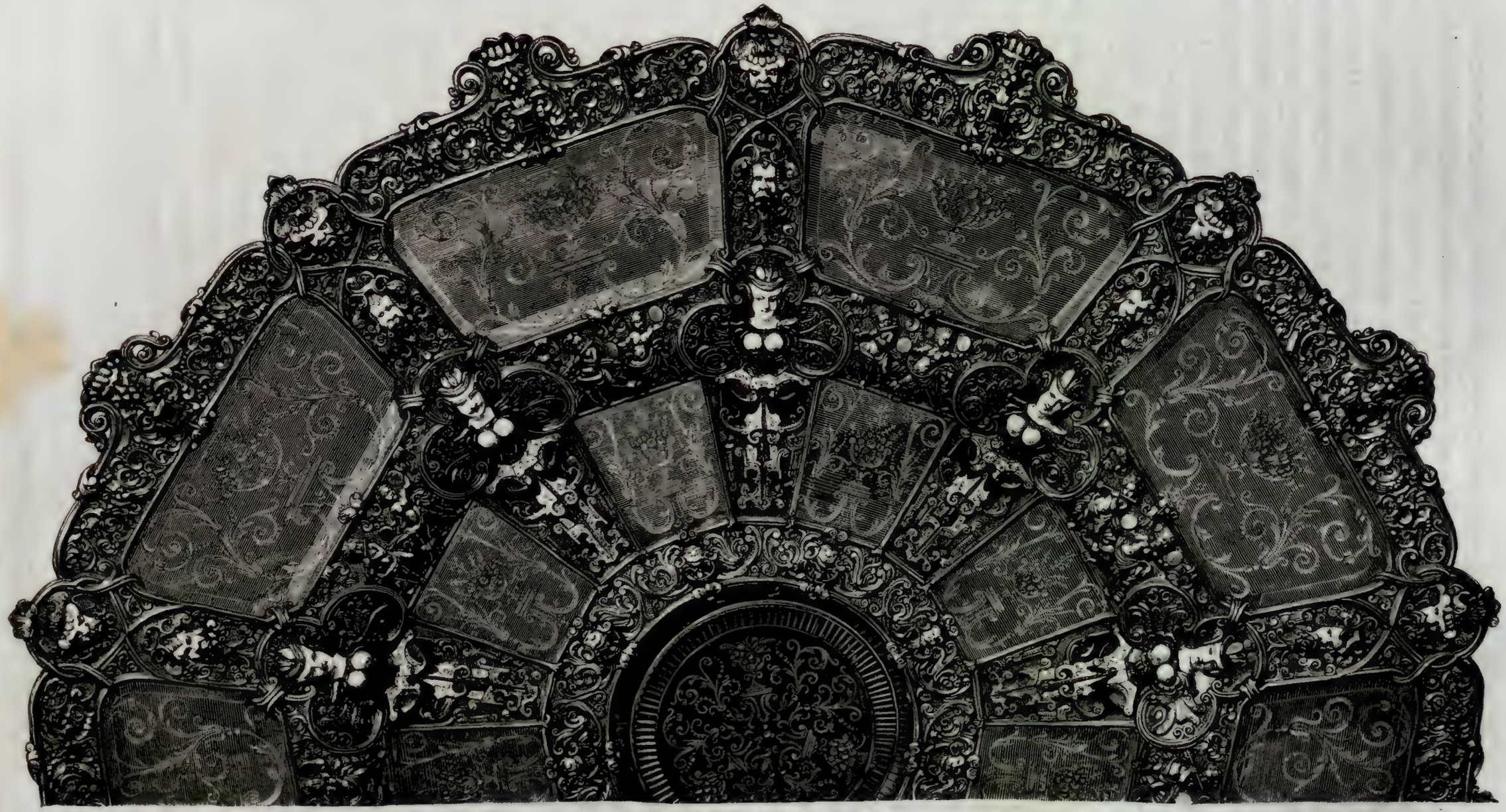
Nahe verwandt iſt die Richtung einiger polniſcher Maler, die ſich den Münchenern angeſchloſſen und unter denen Max Gierymski in erſter Reihe ſteht. Seine Heimath gewährt ihm die Stoffe, ihr Leben in Krieg und Frieden iſt ihm vertraut. Ohne je an ſchärfere Durchbildung der einzelnen Individuen zu denken, behandelt er ſie in Gruppen und Maſſen, die ſich der landſchaftlichen Geſammtwirkung unterordnen, mit ſicherer Meiſterſchaft. Das Treiben der Dorfbevölkerung in friedlicher Dämmerungſtunde, der Zug der Koſacken auf der Landſtraſse, die Raſt der Inſurgenten am Waldesſaum unter trübem Winterhimmel gewinnen überzeugende Exiſtenz. Je ſchlichter Alles gegeben iſt, meiſt in gedämpftem, grauem Ton, um ſo wirkungsvoller tritt der echt coloriſtiſche Sinn des Malers hervor, der dabei jede Art von Stimmung und Beleuchtung in ungeſuchter Wahrheit feſthält, die Abenddämmerung am Waſſer mit dem feuchten Dunſt, der jede Beſtimmtheit der Umriſſe verſchwinden läſst, wie die ſternhelle Nacht mit dem erleuchteten Dachfenſter am Bauernhauſe.

Den Genrebildern müſſen wir die Kriegsbilder anreihen, deren Behandlung in der neueſten Kunſt, nicht zum Nachtheil der Sache und vollſtändig ſtilgemäſs, wenigſtens ſoweit die Stoffe aus der Gegenwart geſchöpft werden, eine überwiegend ſittenbildliche iſt. Joſeph Brandt in München erſcheint in ſeinem ziemlich groſsen Gemälde: „Die Niederlage der Türken vor Wien (1683)“ wahrhaft überwältigend durch die Art, wie er die Maſſen auf einanderplatzen läſst, das wildeſte Gewühl ſchildert, bei aller Unerſchöpflichkeit des Einzelnen doch die gröſste maleriſche Einheit und ein prangendes glühendes Colorit erreicht. Zu ſolchen Farben und Effecten giebt das moderne Kriegsbild von vornherein keine Gelegenheit. Immerhin verdienen ein paar kleine Bilder dieſer Gattung von Lang und Braun in München Beachtung. Unter den norddeutſchen Schlachtenmalern erſchien zunächſt Hünten mit ſeiner bereits bekannten heſſiſchen Diviſion bei Saint-Privat, Bleibtreu mit ſeinem nicht eben glücklichen Uebergang nach Alſen, dann aber auch mit dem eben ſo friſchen wie haltungsvollen kleineren Bilde, das wir vorletzten Herbſt in Berlin begrüſsten: den Bayern vor Paris. Seine neueſte Leiſtung: der Kronprinz nach der Schlacht von Wörth, zeigt viele gute, lebendige Motive, läſst aber die volle Ruhe und Einheit der Haltung vermiſſen. Graf Harrach hat mit ſeinem vorgeſchobenen Poſten im Morgennebel vor dem Mont Valérien wie mit den Verwundeten in den Weinbergen von Wörth einzelne, in ſich abgeſchloſſene Motive aus dem Kriegstreiben herausgegriffen, nicht zur Darſtellung eines beſtimmten Ereigniſſes, ſondern um ihres maleriſchen Werthes oder ihrer tieferen Empfindung willen und hat bei auſserordentlicher Meiſterſchaft in der Beleuchtung, bei mächtigem Eindringen in das Empfindungsleben, Schöpfungen hervorgebracht, die nicht ihres Gleichen finden. Eine neue Leiſtung iſt Anton von Werner's Moltke vor Paris. Es

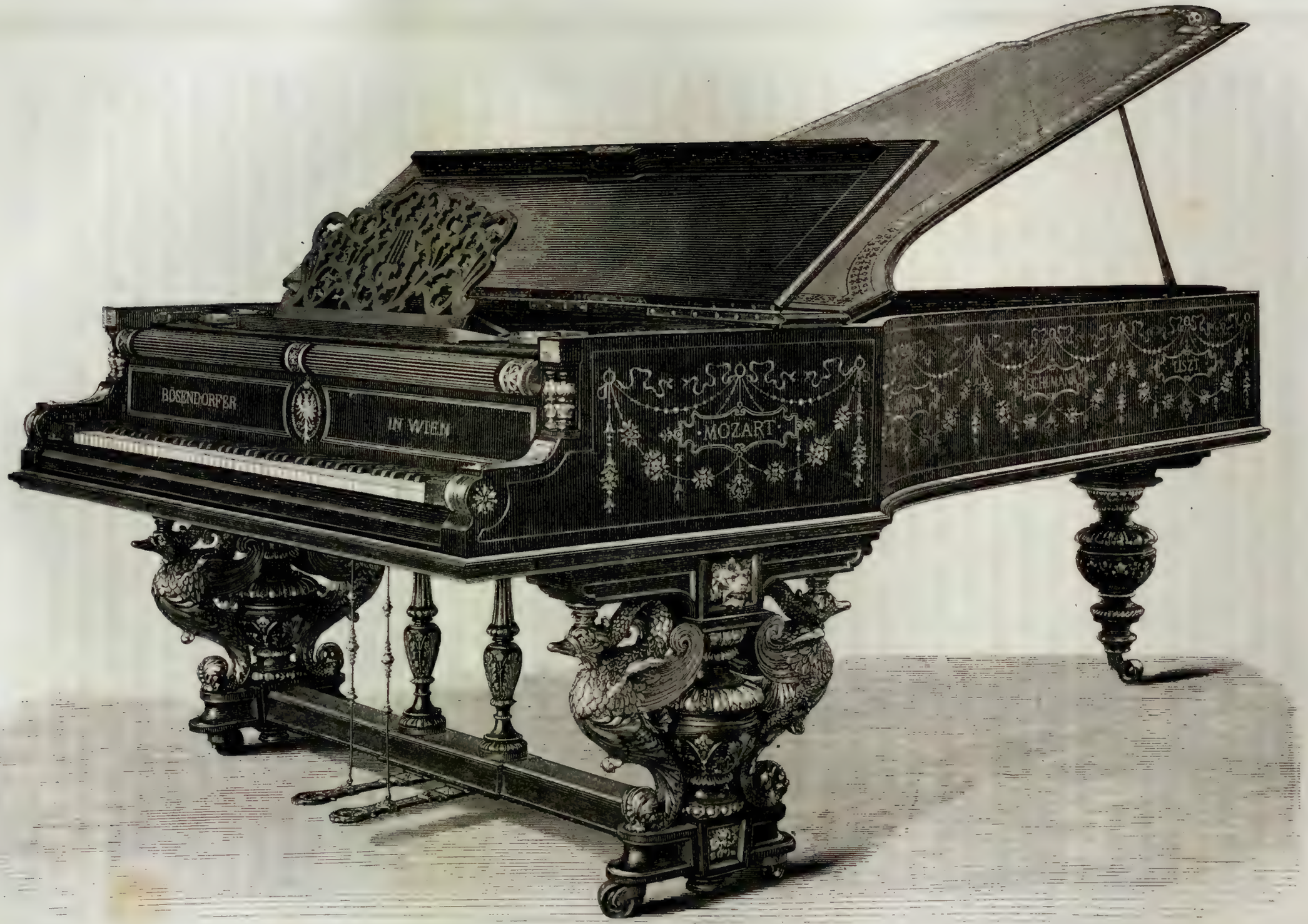
war ebenſo taktvoll, bei der gegebenen Aufgabe, die Charakterfigur des Helden in dieſe genrehafte Situation zu verſetzen, wie auch den Maſsſtab nicht zu groſs zu wählen. Der Feldherr ſelbſt, wie er zu Roſſe hält und den Trupp Infanterie und Artillerie im Hohlwege zu ſeinen Füſsen vorbeiziehen läſst, dominirt; aber er iſt in glücklichſtem Wurf der Erfindung in die Mitte eines friſch bewegten Kriegslebens, das ſich ungeſucht und lebendig entfaltet, geſtellt. Jede Gruppe hat ihr ſpontanes Leben, der geſunde Humor fordert ſich herzhaft ſeinen Platz. Alles iſt echt, aus der Sache heraus, gegeben, die Schilderung der herbſtlichen Scenerie, der Blick auf das ferne Paris ſind höchſt wirkungsvoll, die Haltung iſt klar, beſtimmt, gut abgewogen, aber vor Allem, wie es dem deutſchen Realismus entſpricht, kommt die Charakteriſtik des Einzelnen zu ihrem vollen Recht.

Während Berlin das vorzüglichſte Architekturſtück der Ausſtellung geliefert hatte, in Carl Graeb's berühmter Innenanſicht des Halberſtädter Doms aus der Nationalgalerie, ſpielte es in der Landſchaftsmalerei keine ſonderliche Rolle. Um ſo beſſer war die ältere Richtung der Düſſeldorfer Landſchaftsmalerei mit ihrer discreten Technik, aber liebevollen Empfindung für die Heimath, ihrem gemüthvollen Sich-Einleben in die Natur durch die Bilder von Carl Friedrich Leſſing in Carlsruhe und von dem ſeither geſtorbenen Auguſt Weber vertreten. Ihnen gegenüber trat auch die realiſtiſche Düſſeldorfer Richtung in voller Kraft auf, zunächſt getragen durch die beiden Brüder Achenbach, Andreas, der im Norden, am Mühlbach, wie am Seegeſtade und in den Canälen Oſtende's heimiſch iſt, Oswald, der Italien ſammt dem Geſchlecht, das heut auf dieſem Boden wandelt, mit ebenſo frappanter Kühnheit feſthält. Beide überſtrahlte aber diesmal noch Hans Gude in Carlsruhe, der mit ebenbürtiger Meiſterſchaft ein Gefühl für Schönheit der Linien, für vollendete Abwägung der Maſſen verbindet und neben der Keckheit der beiden Achenbach, die oft darauf ausgeht, gerade im Feſthalten des ſcheinbar Zufälligen ihre volle Macht zu zeigen, die beruhigte Kraft, die zur Anmuth zurückgekehrt iſt, offenbart. Waſſer und Luft malt er mit gleicher ſtofflicher Wahrheit wie vollendeter Wirkung des Tons. Das Bild auf der deutſchen Seite, der Hafen von Chriſtiania mit glitzerndem Sonnenlicht auf der ſpiegelklaren Fluth, iſt ebenſo vollendet wie das gröſsere Gemälde im Saal der Norweger, das hier gleich mit erwähnt ſei, der Nothhafen an der norwegiſchen Küſte bei Sturm, Regen und wild bewegten Wellen, mit den düſtern Felſen, die ſich vom lichteren Himmel abheben.

Von Düſſeldorfer Landſchaftern ſeien noch Oeder, Friſche ſowie, in Bildern aus Italien, namentlich Hertel erwähnt. Burnitz in Frankfurt a. M. geht bei ſchlichten Anſichten aus der nächſten heimathlichen Umgebung mit Glück auf die feinen Tonwirkungen nach Art der franzöſiſchen Landſchaftsmaler aus. Eine verwandte Richtung bildet ſich unter einer jüngeren Künſtlergruppe in Weimar, Fedderſen, Flickel, von Gleichen-Rufswurm heran, während zugleich Graf Kalkreuth von neuem durch mehrere ſtimmungsvolle Alpenlandſchaften vertreten war, und Meiſter Friedrich Preller eine jener groſsartigen ſtilvollen Compoſitionen gebracht hatte, die nur in der Oelmalerei bei weitem nicht ſo wie in der monumentalen Technik zur Geltung kommen.



Theil eines Tellers aus Bergkryſtall mit vergoldeter Faſſung, von Ratzersdorfer in Wien.



Concertflügel aus Ebenholz, theilweise vergoldet, nach Storck's Entwurf ausgeführt von Böfendorfer in Wien.

Die Münchener Schule hatte eine ſolche Fülle von Landſchaftsbildern geliefert, daſs ſie faſt ermüdend wirkte, aber unter dieſen waren Meiſterwerke, wie die beiden Iſargegenden von dem nun verſtorbenen Eduard Schleich, wie die vier Gemälde von Auguſt Lier. Von letzterem fanden wir eine hochpoetiſche, groſse Abendlandſchaft; nicht minder ſchön ſind zwei Seitenſtücke hohen Formats, ein einſamer herbſtlicher Wald mit ſtillem Gewäſſer in abendlicher Stimmung und ein Frühlingsbild: der Eingang eines Dorfes, Bäume, an denen die erſten Blüthen und Blätter ſprieſsen, Schafe auf der Weide, ein altes Weib, das ſeines Weges zieht, das Ganze ebenſo freudig und heiter wie jenes ſchwermüthig in der Stimmung, endlich eine Landſtraſse im Herbſtregen, von aufserordentlich wahrer und frappanter Beobachtung. Im Ganzen waren von den Münchenern viele conventionelle Alpenanſichten vorhanden, um der »ſchönen Gegend« willen gemalt, aber auch eine Reihe guter Bilder, meiſt einfachen Charakters von Blau, Willroider, Paul Weber, Röth, Splittgerber, Poſchinger, Robert Schleich, Ebert, Raſch und Anderen, Winterlandſchaften von Stademann, ein gutes Gletſcherbild von Steffan, eine ſchöne Waldlandſchaft von Kotſch.

Der berühmte Thiermaler Friedrich Voltz war durch ein paar gute, neben früheren Arbeiten aber keineswegs überraſchende Gemälde vertreten. Als ſeine Nachfolger erſcheinen Mali und Baiſch, während Braith durch ſeinen derben Realismus und ſeinen kecken Vortrag, doch ohne vollkommen ruhige maleriſche Haltung, Eindruck macht. Als Muſter im Thierſtück erſchien diesmal Otto Gebler, der die Schafe ganz unvergleichlich malt, nicht nur die Erſcheinung mit merkwürdiger naturaliſtiſcher Sicherheit feſthält, ſondern auch des phyſiognomiſchen Ausdrucks Herr iſt und die Thiere wirklich als Individuen charakteriſirt. Das machte es ihm möglich, ſie hier in eine pikante, genrehafte Situation zu verſetzen; die Heerde, den Leithammel an der Spitze, nähert ſich neugierig der Studie eines Malers, die Eins ihres gleichen darſtellt, während der Hund in der Abweſenheit ſeines Herrn treulich Wacht hält und eben bei vorläufiger Zurückhaltung den Augenblick abwartet, in dem er einzugreifen hat. Könnte man es auch für zweifelhaft halten, ob der Künſtler recht daran that, ſeinen Gegenſtand in dies Gebiet hinüberzuſpielen, ſo iſt es doch hier jedenfalls mit dem herzhafteſten Humor und ohne ein Hinaufſchrauben des Thierlebens über ſeine Grenzen geſchehen. — Von Berliner Thiermalern war der frühverſtorbene geniale Schmitſon durch ein paar ältere Studien und Bilder repräſentirt; Brendel, Ockel, Steffeck erſchienen in gewohnter Qualität. Adolph Schreyer in Frankfurt a. M. bewährte ſein ſicheres maleriſches Gefühl, ſeinen breiten, in franzöſiſcher Schule gebildeten Vortrag, ſeine überzeugende Tonwirkung in mehreren Bildern, deren ſchönſtes ein wallachiſcher Wagen bei trübem Wetter auf ſumpfiger Straſse iſt. — Unter den Stillleben iſt eine gröfsere Arbeit von Auguſte Schepp in Carlsruhe, ſehr fleiſſig und namentlich in der Behandlung der todten Vögel wahr und gediegen. Die Blumenmalerei ſchiene für die Deutſchen faſt eine untergegangene Kunſt, wäre nicht des verſtorbenen Victor Müller's Blumenmädchen, mit ſeinem wundervollen Reichthum glühender Farben und ſeinem bezaubernden decorativen Geſchick vorhanden geweſen.

In der öſterreichiſchen Abtheilung der Weltausſtellung vermiſste man noch mehr als in der deutſchen die Geſchloſſenheit der Entwickelung und der künſtleriſchen Ausbildung. Die Verſchiedenheit der Nationalitäten, welche dieſen Staat bilden, hat an ſich ſchon die Folge, daſs die Einzelnen ſich bald von dieſer, bald von jener Richtung und Schule angezogen fühlen. Immerhin überwiegt das deutſche Element, und unſer modernes deutſches Kunſtleben wäre lückenhaft, wenn wir nicht das, was Oeſterreich hervorgebracht hat, mit hinzurechnen könnten. Nur in der öſterreichiſchen Abtheilung fanden wir heute noch eine Erinnerung an jenen groſsen Umſchwung in der deutſchen Kunſt, welchen Cornelius und Overbeck am Anfang dieſes Jahrhunderts durchſetzten, in den Werken von Joſeph Führich, der einſt als einer der bedeutendſten und ſelbſtändigſten Nachfolger auf Overbeck's Bahnen weiterging. Nicht ſowohl zwei kleinere Gemälde, die in der Farbe gar zu ſehr den heutigen Anſprüchen gegenüber zurückbleiben, als zwei groſse Kartons: das jüngſte Gericht und der Sturz der Verdammten, zeigten ſein mächtiges Compoſitionstalent, und am anziehendſten tritt er uns als Illuſtrator entgegen, ebenſo ſein Stilgefühl wie ſeine ſinnige Erfindung, ſeine milde Gefühlswärme offenbarend, in den Zeichnungen zur Nachfolge Chriſti und zur Parabel vom verlorenen Sohn.

Eine ebenfalls ſchon abgeſchloſſene Epoche vertraten die Friescompoſitionen für die Univerſität in Athen von dem verſtorbenen Carl Rahl, der unter den Meiſtern des idealen Stils es wie kein Anderer verſtand, auch die Farbe zu monumentalen Zwecken auszubilden und Hand in Hand mit der Architektur zu ſchaffen. Daſs dieſe Eigenſchaften, daſs überhaupt ſein Geiſt und ſein Stil noch immer in ſeiner Schule lebendig ſind, wurde auf der Ausſtellung durch die Farbenſkizzen von Griepenkerl für den Sitzungsſaal der Akademie der Wiſſenſchaften in Athen bewieſen.

Einer der geiſtvollſten und bedeutendſten unter Wiens modernen Malern iſt Heinrich von Angeli. Von neuem ſah man hier diejenigen Bilder von ſeiner Hand, die ſeinen Ruhm begründet haben, das dramatiſch-bewegte, meiſterlich durchgebildete Genrebild »Der Rächer ſeiner Ehre« und das vornehme Portrait einer ſchwarzgekleideten Dame; noch ein kleineres italieniſches Genrebild: ein Geiſtlicher, welcher einem Weibe aus dem Volke die Abſolution verweigert, und mehrere Bildniſſe kommen hinzu. Feuriger Schwung, hinreiſsende Genialität ſind eigentlich nicht Angeli's Eigenſchaften, wohl aber eine nach jeder Seite hin ausgebildete Meiſterſchaft in Farbe, Form und maleriſcher Auffaſſung. Dem gröſseren wie dem kleineren Maſsſtabe bequemt er ſich ſtilvoll an; dort gelingt ihm eine gediegene Nobleſſe, hier eine reizvolle Eleganz; die feine Durchbildung jedes Details, die meiſterhafte Stoffmalerei treffen mit auſserordentlicher Sicherheit der Exiſtenz aller Figuren im Raume zuſammen. Daneben behauptet ſich aber der dramatiſche Gehalt der dargeſtellten Scenen, der Ausdruck der Empfindungen und Leidenſchaften in ungeſchmälerter Kraft, mag auch immerhin die kühle Beſonnenheit, mit welcher Angeli die maleriſchen Mittel handhabt, etwas von ihrem Weſen auf die geiſtige Auffaſſung übertragen.

Unter Angeli's Bildniſſen erblickten wir auch das Portrait des Kaiſers Franz Joſeph in ganzer, lebensgroſser Figur, welches durch ſeine ſtilvolle Schlichtheit

Tenerezza, von Léon Bonnat.

und klare Beſtimmtheit in der Charakteriſtik Eindruck macht. Bei dieſer Aufgabe hatte der Künſtler einen hervorragenden Concurrenten in Franz Lenbach, von dem ebenfalls ein groſses Bildniſs des Monarchen zu ſehen war. Dieſes aber befriedigt bei weitem nicht ſo ſehr, wie andere Schöpfungen des Künſtlers. Die weiſse Uniform in Verbindung mit den rothen Hoſen iſt an und für ſich ungünſtig, aber Angeli hat bewieſen, daſs ſich dieſe Schwierigkeit überwinden läſst. Lenbach dagegen, ſonſt ein hervorragender Coloriſt, iſt derſelben nicht Herr geworden. Die farbige Geſammtwirkung iſt hart, die Wolken, die ſich im Hintergrunde ſammeln, wirken unruhig und geſucht, und ſeltſam iſt der rothe Reflex, der von den Hoſen auf die Tiſchdecke fällt. Mag das auch bei einem Meiſter wie Lenbach überraſchend klingen, ſo muſs man doch wohl annehmen: die Aufgabe, ein Portrait im repräſentirenden Stil zu ſchaffen, hatte ihn, der nun einmal im Bildniſs ſeine eigene Art und Auffaſſung hat, genirt. Viel natürlicher giebt er ſich in mehreren anderen, dem Umfange wie der Anordnung nach ziemlich

Schild in getriebener Arbeit, von Zuloaga in Madrid.

anſpruchsloſen Bildniſſen; namentlich der Kopf Richard Wagner's iſt von claſſiſcher Einfachheit und ſicherer Charakteriſtik. Wie Lenbach die alten Meiſter gut kennt und ihnen techniſch viel verdankt, ſo empfindet er auch manchmal den Drang, mit ihnen in der Auffaſſung ſelbſt zu wetteifern, und zwar in Frauenbildniſſen neuerdings mit Rembrandt's Fähigkeit, durch Coſtüm und Lichtwirkung den Abgebildeten einen beſonderen, geheimniſsvollen Zauber zu verleihen. Hierin iſt Lenbach ohne Widerrede geiſtvoll, doch nicht immer ganz natürlich, nur eine junge Frau in einem Hauskleide von halb alterthümlichem Schnitt, in einem goldig-grün funkelnden Ton, iſt ebenſo originell wie lieblich.

Das Bedenkliche einer Richtung, die weſentlich auf die Nachahmung alter Meiſter ausgeht, lernen wir am deutlichſten bei Canon kennen. Seine „Loge Johannis“, vier Prieſter der verſchiedenen chriſtlichen Confeſſionen, vereinigt zu den Füſsen des Chriſtuskindes, das auf dem Schooſse des thronenden Moſes ſteht,

iſt doch lediglich durch die Reflexion eingegeben. Das ganze Bild beſitzt nicht einen tiefer beſeelten, von geiſtigem Leben durchdrungenen, unmittelbar zur Empfindung ſprechenden Zug. Und ebenſo waltet auch in dem Machwerk das Recept vor: viel Virtuoſität, viel Geſchicklichkeit in der Anordnung, viel Kraft und Bravour in der Farbe; dieſe aber ahmt zur Hälfte Rubens, zur Hälfte die Venetianer nach, jedesmal mit Hinzunahme des vergilbten Firniſſes alter Bilder; von origineller coloriſtiſcher Auffaſſung iſt keine Spur. Canon iſt ein glänzendes Talent, wenn es für decorative Zwecke zu ſchaffen gilt; manche Einzelfiguren, welche dieſer Gattung anzugehören ſcheinen, namentlich die groſse Geſtalt eines Jägers im Coſtüme der Vorzeit, zeigten auch jetzt wieder, was er kann. Aber hiermit und mit einigen gelungenen Portraits iſt ſeine Bedeutung erſchöpft.

Unter den übrigen Bildern gröſseren Formats verdienen die längſt bekannte »Ruhende Bacchantin« von Felix, ein in glühendem Colorit gehaltenes Bild aus dem Volksleben Italiens, »Taubenopfer«, von Joſeph Fux Erwähnung. Von Bildniſſen fielen, neben manchen guten Arbeiten anderer Künſtler, noch zwei durch eine gewiſſe Eigenthümlichkeit auf, ein junges Mädchen von Rudolph Huber, in fein abgewogener Haltung beinahe farblos, offenbar höchſt charakteriſtiſch; von Eduard Charlemont eine Gruppe von zwei Knaben im Coſtüm des 17. Jahrhunderts, bei groſser Fähigkeit, das Maleriſche der Erſcheinung feſtzuhalten, doch von etwas zu weitgehender decorativer Breite.

Die Geſammtwirkung der öſterreichiſchen Ausſtellung büſste viel dadurch ein, daſs Hans Makart's letztes groſses Bild, Venedig der Katharina Cornaro huldigend, nicht in ihren Sälen zu ſehen war. Da dies Werk aber gewiſſermaſsen nur durch Zufall hier fehlte und gleichzeitig in Wien an anderem Orte ausgeſtellt war, muſs es jedenfalls mit in Betracht gezogen werden.

Uns Allen iſt es noch friſch im Gedächtniſs, wie Makart vor wenigen Jahren mit ſeiner ungewöhnlichen coloriſtiſchen Begabung als ein Phänomen auftrat und von der einen Seite eine geradezu leidenſchaftliche Bewunderung, von der anderen einen nicht minder erregten Widerſpruch erfuhr. Unmittelbar nachdem ſeine „Peſt in Florenz“ aller Orten in Deutſchland eine ſo ſeltene Wirkung gemacht hatte, geſchah das Ueberraſchende, daſs ſie in Paris von der Jury des Salons zurückgewieſen wurde. Keine Prüderie lag dem zu Grunde, wie man es ſich meiſtens in Deutſchland eingebildet, ſondern ein rein künſtleriſches Urtheil. Die Mängel der Zeichnung, die Willkür und die ungenügende Durchbildung der Form waren für das Auge der Franzoſen, denen gediegene Kenntniſs der Form die erſte Vorbedingung des künſtleriſchen Schaffens iſt, ſo anſtöſsig, daſs keine noch ſo glänzende Eigenſchaft anderer Art ſie das Unzulängliche dieſer Arbeit überſehen laſſen konnte.

Das muſs man nun unbedingt dem neuen Werke zugeſtehen, daſs es in dieſer Beziehung bedeutende Fortſchritte zeigt. Jene abſolute Gleichgiltigkeit gegen alles Gegenſtändliche, gegen Inhalt und Geſtalten, wie damals, finden wir hier nicht mehr; jenes ausſchlieſsliche Gefühl für das harmoniſche Zuſammenklingen der Farben an ſich, das — nach Lübke's Ausdruck — dieſelbe Wirkung thun würde, wenn man das Bild auf den Kopf ſtellte, iſt hier in beſtimmte

Grenzen gebannt. Auch jene ungeſunde Lüſternheit in Situation und Ausdruck, wie früher, iſt verſchwunden. Makart's Kraft iſt entſchieden an der gröſseren Aufgabe gewachſen. Es kam dabei dem Künſtler zu ſtatten, daſs er ſich an ein groſses Vorbild hielt, welches in coloriſtiſcher Beziehung ſeinem Ideale am meiſten entſprach, an Paolo Veroneſe. Ein ſolcher Anſchluſs wäre nicht in jedem Falle als ein Vorzug anzuſehen, wohl aber hier, da Makart's nach einer Seite hin auſserordentliches, ſonſt aber nicht hinreichend durchgebildetes, vielfach des Haltes entbehrendes Talent es nöthig hatte, ſich anzulehnen. Auch in dieſem groſsen und figurenreichen Bilde ging er keineswegs auf Geſtaltung einer dramatiſchen Situation, auf lebendigere Entwicklung der Charaktere und des Empfindungslebens aus, er ſtellte ſich, wie meiſt Paolo Veroneſe, nur die eine Aufgabe, ein feſtliches Daſein zu ſchildern. Nicht nur für die Hauptmotive der Anordnung konnte er ſich dabei an Paolo halten, ſondern deſſen Welt kam ſeinen Abſichten auch mit der ganzen Art ihrer Erſcheinung, mit ihrer Tracht und Scenerie entgegen, und keiner wird dem Künſtler daraus einen Vorwurf machen wollen, daſs er in Architektur und Coſtümen das Venedig des 16. Jahrhunderts ſich vor uns entfalten läſst, nicht das des 15., wie es die Aufgabe eigentlich mit ſich bringen würde.

Katharina Cornaro, welche Giacopo II. von Luſignan, König von Cypern, zu ſeiner Gemahlin erkoren, thront zur Rechten, neben ihr ſteht der rothgekleidete Gemahl, und zur Huldigung drängt ſich Alt und Jung heran, in erſter Reihe Damen mit Koſtbarkeiten und Mädchen mit Blumen, die ſich vor ihr auf die Kniee werfen. Da ſticht ein braunes Weib, das, aufrecht ſchreitend, einen Korb auf der Schulter trägt, dort ein Neger, dann wieder ein Lautenſpieler aus dem Gewühl hervor. Die prächtigen Stoffe, in welche alle gekleidet ſind, das leuchtende Fleiſch, der groſse rothe Vorhang über der Hauptgruppe, die Segel, die

Bordure, entw. von C. Graff, ausgeführt von C. Drächsler in Wien.

Candelaber aus Bronze, nach Entwurf von Ybl ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Terraſſe und Baluſtrade, die Architektur des Hintergrundes klingt harmoniſch, geſättigt, glühend, berauſchend in farbigem Wohlklang zuſammen, ſo daſs kein anderer moderner Künſtler hierin Makart erreicht. Wundervoll ſtehen die Figuren im Raume, ſie ſind dabei zu einer wirklichen Compoſition verbunden, die groſsen Maſſen ſind mit Geſchick und Sicherheit bewältigt. Die Wirkung der Farbe iſt bei ihm keine rein äuſserliche, dem Effect allein dienende und materielle; ſie wird freilich auch nicht, wie bei Eugène Delacroix, zur Offenbarung des tiefſten inneren Empfindungslebens, aber einen poetiſchen Zauber übt ſie dennoch aus. Widerliche Züge, wie ſie ſonſt bei Makart ſtörten, ſind kaum vorhanden; höchſtens fehlt es dem kleinen Mädchen in der Nähe der Hauptfigur an Natürlichkeit und Geſundheit des Ausdrucks. Dann kann man vielleicht ſagen, daſs die Geſtalt des rothen Gondoliers, der ſich ſeitwärts im Vordergrunde von dem blauen Gondelzelt abhebt, zu ſchreiend und zu abſichtlich auf den Farbeneffect ſpeculirt.

Miſst man freilich Makart an ſeinem groſsen Vorbilde, ſo muſs man zugeben: jene Feinheit der Uebergänge, jene Mäſsigung und Zartheit mitten im Reichthum, wie Paolo Veroneſe, erreichte er nicht; beiſpielsweiſe behandelt er die Luft, die Architektur des Hintergrundes viel zu wuchtig und materiell. Vor Allem aber fehlt Makart eins: die eigentliche Individualiſirung. Seine Geſtalten ſind nur da, um dieſe Stoffe zu tragen und um ſich in dieſe Gruppen zuſammenzuſchlieſsen. Nirgend finden wir eine Perſönlichkeit, die zum wirklichen Charakter herausgebildet iſt, nirgend ein Auge, aus dem wahres geiſtiges Leben ſpricht. Eine gewiſſe Lähmung ſcheint die Figuren zu bannen, ein Schleier, durch welchen Bewuſstſein und Wille nicht hindurchblicken können, liegt über den Geſichtern; halb traumwandelnd erſcheinen dieſe Menſchen

vor uns. Das ist ein — im bedenklichen Sinne des Wortes — moderner Zug, der Makart's Werk nicht zu jener gesunden Freudigkeit und Sicherheit des Daseins kommen läßt, wie sie die Werke der grossen Venetianer athmen. Er ist aus diesem Grunde kein grosser Künstler, sondern ein Virtuose ersten Ranges; als solcher aber ist er diesmal für uns in höherem Grade und reiner als sonst genießbar, weil er seine Bravour mehr in der Gewalt hat.

Die Schlachtenmalerei war in den österreichischen Sälen fast reicher vertreten, als in denen des deutschen Reiches. Alte Siege Oesterreichs sind für den Kaiser, den Erzherzog Albrecht oder für Persönlichkeiten der hohen Aristokratie von Sigmund l'Allemand und von Wilhelm Emelé (jetzt in Karlsruhe) gemalt worden. Ersterer ist überlegen in dem malerischen Erfassen der Situation, verbunden mit feiner und bestimmter Durchbildung, während Letzterer im Einzelnen von gediegenen Studien Zeugniss ablegt.

Unter den historischen Genrebildern, das heißt solchen, in denen Costüm und Scenerie einer früheren Epoche das malerisch bestimmende Element bilden, war keines vorhanden, das an Angeli's Rächer seiner Ehre auch nur entfernt heranreichte. Sehr hübsch trifft Franz Ruben in seinem Turnier aus der Zeit Kaiser Maximilian's den rechten Ton; die Liebe und zugleich die Lebendigkeit, mit welcher er sich in die Vorzeit versetzte, sprechen aus jedem Zuge. Eugen Blaas bewies im Jahre 1867 durch ein kleines Bild „Decamerone," Jünglinge und Damen im altflorentiner Costüm, die sich in der Kirche finden, coloristische Begabung, Sinn für die historischen Erscheinungsformen und liebenswürdige Anmuth. Jetzt besitzt man neben diesem Gemälde mehrere spätere und muss leider constatiren, dass jedes folgende schwächer wird. Wilhelm Koller, jetzt in Brüssel, ist ganz der gesuchten Alterthümelei anheimgefallen, welche dort, unter Einfluss von Leys, sich wie eine Krankheit eingenistet hat.

Nur da giebt es Gesundheit in der Kunst, wo der Künstler mit eigenen Augen sieht, wo

Lampenständer von Hanusch in Wien.

er ſelbſt ein Verhältniſs zur Natur hat und frei von aller Angewöhnung unbefangen zu geben weiſs, was er ſieht. Was A. Pettenkofen in ſeinen kleinen Genrebildchen — zweiundzwanzig ſah man ausgeſtellt — beſonders auszeichnet, iſt nicht blos das maleriſche Geſchick, durch welches er mit den beſten Franzoſen weitteifert, ſondern die Sicherheit des Blicks, mit der er ſtets den Nagel auf den Kopf trifft. Seine Stoffe beherrſcht er unbedingt, die Menſchen wie die landſchaftliche Umgebung, in die ſie hineingehören, mag er buntes ungariſches Markttreiben oder das Landvolk bei ſeiner Arbeit, die luſtige Fahrt flotter Geſellen durch die weite Fläche oder das hagere, braune, ſeltſame Volk der Zigeuner darſtellen, das ſich im kümmerlichſten Daſein wohl fühlt. Niemals eigentlich humoriſtiſch, iſt dabei Pettenkofen immer geiſtreich, frappant,

Battiktirter Stoff aus Java.

echt maleriſch. Alois Schönn iſt in ſeinen figurenreichen Bildern aus dem italieniſchen Volksleben mitunter etwas bunt, was trotz der lebendigen Beobachtung ſtört; dagegen ſind ihm der Vorhof einer Synagoge und der Gänſemarkt in Krakau mit den höchſt charakteriſtiſchen Geſtalten polniſcher Juden wohlgelungen. Eine ältere Richtung unter den Wiener Genremalern vertritt Friedrich Friedländer, dem es meiſt darauf ankommt, zunächſt durch das Gegenſtändliche an ſich zu intereſſiren, dem Publicum irgend eine Geſchichte zu erzählen. Manchmal geſchieht dieſes nicht ohne Glück, gewöhnlich aber bleibt der maleriſche Werth zu ſehr zurück, der Witz iſt abſichtlich, der moraliſirende Beigeſchmack ſtört. Auch ein jüngerer Maler, der ſich der Münchener Schule angeſchloſſen, Kurzbauer, hat ein gröſseres Genrebild von ausgeſprochen novelliſtiſchem Charakter gemalt und damit Erfolg gehabt: „Die ereilten Flüchtlinge“. Auch hier fehlt es nicht an einem moraliſirenden Beigeſchmack, aber die Situation iſt jedenfalls dramatiſch entwickelt, bei zahlreichen Nebenfiguren, die alle lebendig in die Handlung hieingezogen ſind.

Die jüngere Generation der Wiener Landſchaftsmaler dankt gröſstentheils Albert Zimmermann, dem Meiſter ſtrengen, heroiſchen Stils, der diesmal

indeſſen nicht zu ſeinem Vortheile erſchien, ihre erſte Ausbildung, hat ſich aber in der Folge ganz andern Richtungen in die Arme geworfen. Sie wirkt nicht durch Compoſition und Linienführung, ſondern durch den Ton, unter Einwirkung der neueren franzöſiſchen Landſchaftsmalerei. Unter Allen gebührt Eugen Jettel der Preis, der überall ein zartes Stimmungsleben entfaltet, in ſeinen Strandbildern, wie in der duftigen Partie aus Oberbayern mit See, Tannenwald, Bergen, die von Wolken verhüllt ſind, und Krähen als der einzigen Staffage. Hugo Charlemont folgt einer verwandten Richtung. Daneben erwähnen wir Seelos, Schäffer, Schindler, Obermüllner, Lichtenfels. Der belgiſchen Technik ſteht Robert Ruſs nahe, der, beſonders in einer Anſicht aus Rotterdam mit Windmühlen, Canälen und lebendiger Staffage, Kraft des Tons,

Battiktirte Stoffe aus Sumatra.

breiten Vortrag und perſpectiviſch wirkungsvollen Aufbau, bei kühner Wahl eines nahen Augenpunktes, zeigt. Strengeren Stil haben die egyptiſchen Landſchaften von Bernhard Fiedler aus Berlin, jetzt in Trieſt. Auch der Thiermaler Otto von Thoren, der ſich ganz der franzöſiſchen Schule angeſchloſſen, wirkt durch die ſichere Beherrſchung des landſchaftlichen Stimmungslebens. Neben ihm ſei von den Thiermalern noch Bühlmeyer genannt. Endlich darf Max Schödl nicht vergeſſen werden mit ſeinen ganz kleinen, äuſserſt feinen Stilleben, auf denen Gefäſse und Geräthe, von groſser Accurateſſe und Wahrheit in der Wiedergabe des Materials, die Hauptrolle ſpielen.

Einen beſonderen Genuſs gewähren endlich zwei Meiſter im Aquarell: Rudolph Alt und Ludwig Paffini. Vergleicht man Alt, von dem wir Anſichten von Rom's Ruinen, vom Innern der Peterskirche, von einer Ecke des Dogenpalaſtes in Venedig fanden, mit Carl Werner in Leipzig, von dem in einem der Nebenpavillons mehrere vorzügliche Anſichten aus Italien, Egypten, dem Orient vorhanden waren, ſo finden wir nicht das Streben, das Einzelne, namentlich in den architektoniſchen Partien, miniaturartig fein, mit äuſserſter Schärfe wiederzugeben, ſondern Alt geht zunächſt auf die maleriſche Geſammt-

Garnitur in Kryſtallglas, von Lobmeyr in Wien.

wirkung aus, erreicht ſie bei ſchlichtem Vortrag mit ſchlagender Sicherheit, iſt im Architektoniſchen aber ebenſo charakteriſtiſch wie in der landſchaftlichen Haltung und ſetzt die Staffage lebendig und meiſterhaft an ihren Platz. — Wie er die Gegenden und Bauwerke, ſo ſchildert Paſſini die Menſchen Italiens. Er dringt ganz in ihren Charakter ein, verbindet aber mit dieſer klaren Objec-

Detail der Holzarcaden des Ausſtellungsplatzes, gezeichnet von F. Baldinger.

tivität des Blickes einen ungewöhnlichen Sinn für das Schöne im Volksthum. Das prägt ſich in der ungeſuchten Anmuth der Kinder beim Religionsunterricht, wie in der ruhigen Würde der geiſtlichen Herren in ihren Chorſtühlen aus. Da wo andere Schilderer des Volksthums den Ton des Humors anſchlagen würden, iſt ihm ein kaum merklicher Hauch der Ironie genug. Mag er uns alltägliche Geſtalten vorführen, ſo feſſeln ſie uns doch immer durch ein beſonderes geiſtiges Intereſſe. Mitunter ſteigert der Künſtler den Ausdruck in das echt Dramatiſche,

wie in der „Beichte“, einem Blatte mit nur zwei kleinen Figuren, der Dame in Schwarz, die, tief erregt, bekennt, und dem Prieſter, der ernſt, voll geiſtiger Würde mit dem Blick ihr Innerſtes durchdringt. Auch in zwei Kinderporträten iſt Paſſini ebenſo einfach wie liebenswürdig, und hier, wie ſtets, bei vollendeter Meiſterſchaft und Grazie des Vortrags ohne die leiſeſte Gefallſucht.

Die öſterreichiſchen Maler, von denen wir bisher geſprochen, ſind meiſt deutſcher Abſtammung oder haben wenigſtens alle deutſche Bildung genoſſen. Dagegen war auf der Ausſtellung eine ungewöhnliche Erſcheinung vorhanden, in der ſich, in Geſinnung und in künſtleriſcher Erziehung, eine andere Nationalität mit voller Entſchiedenheit ausſpricht: der Pole Jan Matejko aus Krakau. Er erſchien in dieſen Räumen als fremdartige Natur, trat aber dabei wuchtig genug auf, mit ſechs Bildniſſen und vier groſsen Geſchichtsbildern. Dieſe beherrſchten den Saal, in welchem ſie hingen, vollſtändig, indem die deutſch-öſterreichiſchen Maler ihnen nichts an die Seite zu ſetzen hatten, was an Umfang und mächtiger Charakteriſtik auch nur entfernt heranreichte. Für meine Empfindung wirkten die Bildniſſe am beſten, ganz beſonders das Porträt eines ſchwarz gekleideten Gelehrten von ausgeſprochen ſlaviſchem Nationaltypus, geiſtvoll, höchſt individuell und von geſchloſſener maleriſcher Haltung. Noch mehr zog das Porträt einer ſchwarz gekleideten Dame mit weiſsem Spitzenkragen und blonden Locken, effectvoll ſich von einem ziemlich hellen Teppich-Hintergrund abhebend, die Augen auf ſich. Das magere, etwas verlebte Geſicht, das Ariſtokratiſche der Tournure wirken feſſelnd und pikant, nur die gar zu männlichen Hände fallen auf. Ein anderes Damenbildniſs ſtöſst durch den unangenehm violetten Fleiſchton ab. Eine Gruppe von drei Kindern macht den Eindruck des auſserordentlich Naturwahren und Charakteriſtiſchen; aber wie iſt es möglich, Kinder ſo anmuthlos aufzufaſſen! Daſs bei dem Künſtler neben vielen ganz eminenten Eigenſchaften doch die Grazien ausgeblieben ſind, iſt das Reſultat, das ſeine hiſtoriſchen Gemälde beſtätigen. Das unerfreulichſte derſelben iſt Kopernicus — natürlich in ſeiner Eigenſchaft als Pole! — der in ziemlich leerer, theatraliſcher Begeiſterung auf ſeiner Sternwarte einen Monolog hält, das bedeutendſte eine Predigt des Jeſuiten Skarga, welcher auf ſeine vornehmen Zuhörer einen erſchütternden, in jedem Charakter ſich mächtig ausprägenden Eindruck hervorbringt. Aber auch dies Bild hat eine ſtörende Eigenſchaft, über die man ſich nicht hinwegſetzen kann, den ungeſunden violetten Ton, den auch Matejko's berühmtes Bild im Belvedere, dem keines der im Prater ausgeſtellten gleichkommt, die polniſche Reichstagsſcene, beſitzt.

In den beiden neuen groſsen Bildern hat ſich Matejko darüber hinausgearbeitet, aber auch hier iſt die maleriſche Haltung keine glückliche. Eine überraſchende Bravour tritt in jedem einzelnen Zuge hervor. Sie rundet die Figuren meiſterhaft ab und läſst ſie plaſtiſch heraustreten, ſie beherrſcht die Farbe zum Zwecke naturaliſtiſcher Wirkung, ſie glänzt in der Stoffmalerei. Aber das Ganze erſcheint fleckig und unharmoniſch, ohne jede Ahnung von der abgewogenen Licht- und Schattenwirkung, die allein das Bild zum Bilde machen kann, ohne wahre Exiſtenz der Figuren im Raume, ohne eigentliches Stilgefühl. In dem Allen offenbart ſich gerade bei ſo mächtiger künſtleriſcher Kraft ein Zug des

Barbariſchen, ja des Brutalen, und dieſen wird auch die Darſtellung der Handlung ſelbſt nicht los. Beſonders gilt das von dem Könige Stephan Bathory, den die ruſſiſchen Geſandten um Frieden anflehen, dieſe von wahrhaft thieriſcher Rohheit, der König von Natur miſsgeſtaltet und widerwärtig im Ausdruck, während die Beſchwörung der Union zwiſchen Polen und Lithauen unter König Sigismund Auguſt (1569) immerhin durch die kühne Sicherheit imponirt, mit welcher bei einer ſolchen Haupt- und Staatsaction dramatiſche Charaktere in Scene geſetzt ſind. Daſs ein Kunſtwerk zum äſthetiſchen Gefühl zu ſprechen, daſs es ſich an das tiefere Empfindungsleben zu wenden habe, kam freilich Matejo nicht in den Sinn. Es iſt etwas Eigenes um die hiſtoriſchen Stoffe: ſie ſind dem Verſtändniſs des Beſchauers nur mit Mühe zugänglich, ſie ſind nur ſelten wahr-

Seſſelbezug, türkiſche Seidenſtickerei mit Gold.

haft maleriſch günſtig, ſie laſſen durch die Bedingungen, die in ihnen liegen, ſo ſelten das rein Menſchliche, das wahrhaft Künſtleriſche zur Geltung kommen; und wenn man das Goethe'ſche Wort: »das Beſte an der Geſchichte iſt der Enthuſiasmus, den ſie erregt,« auf die Hiſtorienmalerei anwenden wollte, ſo würde ſich nur fragen, was für ein Enthuſiasmus denn gerade von der polniſchen Geſchichte hervorgerufen werden kann?

In keinem Saal der ganzen Kunſtausſtellung trafen wir ein ſo buntes Durcheinander wie in dem ungariſchen: Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Kupferſtiche hingen an denſelben Wänden. Oben ſchloſſen die Cartons von Lotz und Moriz Than für den Fries im Treppenhauſe des National-Muſeums das Ganze ab. Beide ſind Schüler des verſtorbenen Rahl und haben ſich hier in würdigen, edlen hiſtoriſchen Compoſitionen, die freilich keine hervorragende Originalität verrathen, bewährt. Im Uebrigen merkt man bei Than in Stil und Farbe nur noch wenig von dieſer Schule, mag er ſich gleich in phantaſtiſchen wie rea-

len Stoffen, in Scenen aus Dichtern wie in grofsen Gefchichtsbildern verfuchen. Das Bildnifs von Franz Pulszky ift ihm noch am beften gelungen. Was man von Liezenmeyer und Alexander Wagner fah, gehört zu den mäfsigeren Productionen der Piloty'fchen Schule. Im Uebrigen konnte man fich

Gläferner Krug, mit Silber befchlagen, von Lobmeyr in Wien.

die Betrachtung der grofsen ungarifchen Hiftorienbilder fchenken; ein gefchichtlich bedeutender Stoff giebt an fich noch kein Bild. Von Guftav Keleti, L. Paal und Victor Mészöly fanden wir hübfche Landfchaften. Im Ganzen trat uns aber nur eine bedeutendere und eigenthümliche Künftlerperfönlichkeit in diefem Raume gegenüber: Michael Munkacfy.

Erft vor wenigen Jahren trat er mit einem Bilde, dem Verurtheilten, auf und hatte in Deutfchland wie in Frankreich durchfchlagenden Erfolg. In eine düftere

Vaſe in Glas und Bronze, entworfen von Hanſen, ausgeführt von Lobmeyr in Wien.

und niedere Sphäre des Lebens hinabſteigend, wuſste er aus dieſer ein dramatiſch erſchütterndes Bild zu geſtalten und überraſchte zugleich durch ſeine ungewöhnliche maleriſche Potenz. Schon verſtand er es, jüngere Talente auf ſeine Bahn zu ziehen. Unter den Münchenern wie den Düſſeldorfern haben wir einzelne Künſtler kennen gelernt, die, nicht zu ihrem Vortheil, ihm in der Auffaſſung wie in der Malweiſe nachzueifern ſuchen. Sein Weg iſt ein ganz eigener, der für andere gefährlich werden muſs. Das gröſste der Bilder, »Nachtſchwärmer«,

zeigt einen Trupp Gefindel, der, auf der Strafse aufgegriffen, am Morgen von Soldaten nach der Wache transportirt wird; darunter gefährliche Strolche, herabgekommene Subjecte, ein verführter junger Menfch, der befchämt zu Boden blickt und von einer jungen Magd mit Schrecken erkannt wird. Durch diefen Zug kommt ein unmittelbar dramatifch wirkendes Element in die Scene. Eine gaffende Weibergruppe am Tifch der Hökerin und nachlaufende Kinder vollenden die Compofition. Munkacfy befitzt die Fähigkeit, das Düftere und Niedrige im Dafein des Menfchen ficher, fogar mit dramatifcher Wucht zu fchildern. Aber eine Freudlofigkeit, die furchtbar ift, breitet fich über feine Schöpfungen aus, das Oede und Häfsliche waltet überall ohne den leifeften verföhnenden Zug. Noch auffallender als bei diefer dramatifchen Compofition, in welcher folche Auffaffung fich durch den gewählten Vorwurf rechtfertigen läfst, ift die Einfeitigkeit des Künftlers bei kleineren und fchlichteren Compofitionen, bei der Alten, welche Butter macht, bei der Heimkehr des Betrunkenen zu feiner Frau. Dies Bild ift durchaus widerwärtig. Der elende Lump, den ein Anderer heimführen mufs, das ältere Kind, das auf dem Tifche herumkriecht, das Weib mit dem Säugling an der Bruft find fo dumpf und ftumpf, dafs man fich mit Ekel abwendet; ein Gegenftand, den nur der Humor erträglich machen könnte, bleibt hier ganz in die Sphäre des Gemeinen gebannt. Auch die malerifche Behandlung von Munkacfy, wenn auch erftaunlich, ift doch nicht eine folche, die uns wahrhaft künftlerifch befriedigt. Die Breite der Pinfelführung, die Fähigkeit, das Körperliche aller Figuren frappant heraustreten zu laffen, geht in das Aufserordentliche, aber der ftarke Gebrauch von Beinfchwarz, das Düftere des Tons wirken ermüdend und führen zur Unwahrheit. Weder für das Morgenlicht auf der Gaffe, wie es das erfte Bild verlangen würde, noch für die Interieurwirkung auf den anderen ift diefe Haltung und Stimmung charakteriftifch. Bei aller Anerkennung, die ein folches Talent fordert, wollen wir froh fein, dafs unfere deutfche Volksmalerei andere Bahnen geht, dafs fie in das tiefffte Gemüthsleben des Volkes, fei es ernft, fei es humoriftifch, eindringt und die fchlichte Wahrheit der Erfcheinung über die Bravour fetzt.

Der Ueberblick über die deutfche Plaftik mit Einfchlufs der öfterreichifchen bot im Ganzen kein befriedigendes Ergebnifs. Trotz einzelner anerkennenswerther Leiftungen fühlte man fich enttäufcht, man vermifste gröfstentheils die Meifter, auf welche wir als auf unfere beften ftolz find, man hatte in dem Vorhandenen keinen Mafsftab für das, was geleiftet werden kann und während der letzten Jahre auch wirklich geleiftet worden ift. Das kümmerliche Material des Gypfes überwog, die Maffe des Vorhandenen war gleichgültig und bedeutungslos, Schülerarbeiten, welche auf eine Weltausftellung nicht hingehören, machten fich breit. Zu dem Beften gehörten immer noch die grofsen monumentalen Werke, in denen der hiftorifche und realiftifche Charakter überwiegt; die ideale Plaftik, welche in der Darftellung der fchönen Menfchengeftalt ihr Ziel fieht, war fpärlich vertreten.

So kam es, dafs auf der Weltausftellung die deutfche Plaftik von der franzöfifchen in Schatten geftellt wurde, obwohl die Sculptur im franzöfifchen

Kunſtleben niemals auch nur entfernt eine ſo dominirende Stellung eingenommen hat, wie die Malerei. Bei viel geringerem Idealismus der Empfindung hatten die Franzoſen doch gerade viel mehr gediegene Bildwerke idealen Charakters ausgeſtellt. In der ganzen Nation iſt eben das Verſtändniſs für die plaſtiſche Schönheit ungleich verbreiteter, der Künſtler kann eine ganz andere Nachfrage nach ſolchen Arbeiten erwarten, kann gewiſs ſein, daſs ihm die Gelegenheit zur Ausführung in Marmor oder in Bronze nicht fehlen werde, kann es wagen, ſeine Arbeiten gleich von vornherein in edlem Material auf den Markt zu bringen. Die Plaſtik hat hier überall im Privathauſe ihre Stelle, und ebenſo wendet ihr der Staat ſeine Theilnahme zu, glaubt nicht genug gethan zu haben, wenn er den Bildhauern die Standbilder berühmter Männer aufträgt, ſondern legt gerade auf diejenigen Werke, die um der Form ſelbſt willen da ſind, Gewicht, erwirbt ſie für ſeine Muſeen oder für die Ausſtattung öffentlicher Gebäude.

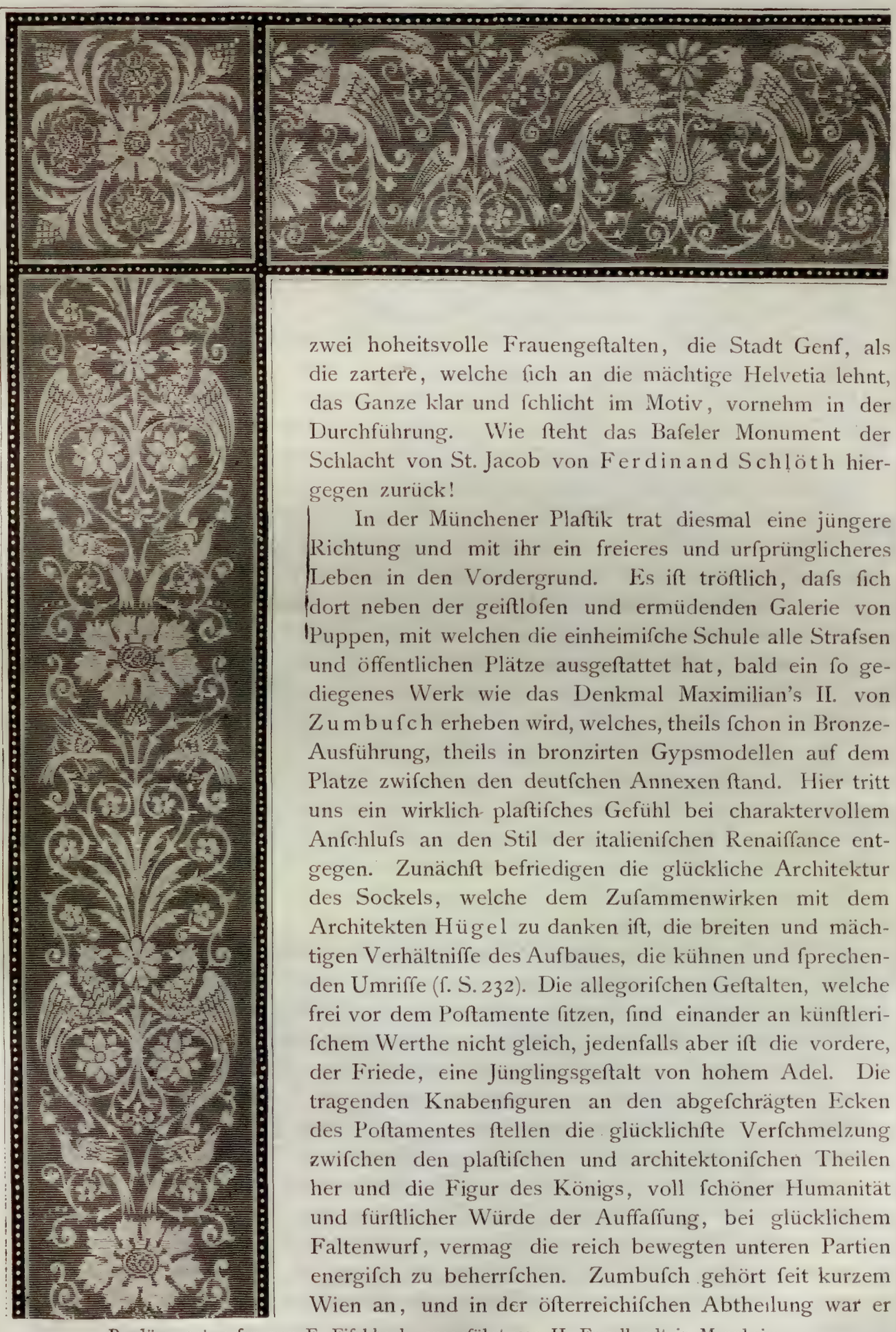
Sängerfeſtpokal in verſilbertem Neuſilber, nach Entwurf von Jul. Maeſs ausgef. von Ritter & Co. in Eſslingen.

Auffällig war namentlich das Zurückſtehen der Berliner Sculptur. Albert Wolff's »Juſtitia« und ſeine Gruppe »Kunſt und Induſtrie«, für das Denkmal Friedrich Wilhelm's III. in Erz gegoſſen, ſind ſehr mäſsige Arbeiten. Das Gypsmodell zum Standbilde Rauch's von Drake (ſ. d. Abb. S. 228) zeigte uns dies längſt berühmte Meiſterwerk von Neuem. Afinger's Grabdenkmal wurde den Leſern ebenfalls im Holzſchnitt vorgeführt (S. 296). Unter den Arbeiten jüngerer Bildhauer nennen wir Enke's höchſt lebendige Negerbüſte mit dem Papagei, dies Muſter wirkungsvoller Polychromie in Bronze, Otto's Gruppe des Fauns mit der Nymphe, das vortrefflich durchgeführte badende Weib von Reinhold Begas, während wir ſeinen bereits etwas älteren, in der Auffaſſung unedlen, in den Formen ſchwülſtigen Mercur gern vermiſst hätten. Seine eherne Brunnenfigur des Knaben mit dem Schlauche auf dem triefenden Haar, iſt von ſolcher Keckheit und ſolchem reizenden Humor, daſs wir ſie ſtets von Neuem mit Vergnügen ſehen, und die bekannte Gruppe Venus und Amor nimmt ſich ebenfalls bei kleinem Maſsſtabe in Bronze gut aus. Unter den Büſten muſs Keil's Bildniſs des Kaiſers wegen ſeiner feinen Beobachtung und guten Durchführung genannt werden. Die deutſch-römiſche Schule hatte nichts Auſsergewöhnliches aufzuweiſen: auſser

Theebrett von verſilbertem Neuſilber, von Ritter & Co. in Eſslingen.

der Judith von Emil Wolff noch verſchiedene Arbeiten von Joſeph Kopf aus Stuttgart, mit denen ich mich aber nicht ſo ſehr, wie mit früheren Werken, befreunden kann. Die Pietas iſt eine würdige, doch nicht ſehr urſprüngliche Gruppe. Die Leiſtungen genrehaften Charakters ſind anmuthig, oft ſelbſt überzierlich, doch ohne wahrhaft friſchen, kecken Wurf. C. Steinhäuſer's Marmorfigur eines nackten, ſitzenden Mädchens am Schilf würde, bei edler Durchbildung der Formen und vollendetem Schwunge der Linien, nur im Kopfe etwas weniger Eleganz und mehr individuelles Leben vertragen können und hätte mit der Benennung »Ophelia« verſchont bleiben ſollen.

Die Dresdener Schule hielt diesmal den Ruf der deutſchen Monumental-Plaſtik am wirkſamſten aufrecht. Breymann's eherne Statue Heinrich's des Löwen für Braunſchweig iſt echt plaſtiſch empfunden, von ſtilvoller Gröſse und gediegen durchgeführt. Donndorf hatte bei ſeinem Reiterbilde Karl Auguſt's für Weimar, das wir hier im Gypsmodell ſahen, die ſchwierige Aufgabe, den weſentlich für das geiſtige Leben bedeutungsvollen Fürſten zu Pferde darzuſtellen, ſchuf aber ein wahrhaft individuelles, ausdrucksvolles Bild. Dabei erinnere man ſich, daſs auch Auguſt Wittig in Düſſeldorf, deſſen längſt berühmte Hagar-Gruppe wir hier wieder fanden, und Kundmann in Wien, von dem mehrere gute Büſten und Reliefs, ſo wie die empfindungsvolle und edel aufgebaute Gruppe des barmherzigen Samariters unter den öſterreichiſchen Sculpturen zu ſehen waren (ſ. d. Abb. S. 92, 93 u. 292), in Dresden ihre Schule durchgemacht haben. Ebenſo der Schweizer Robert Dorer, deſſen Nationaldenkmal für Genf ſich in der Rotunde erhob:



zwei hoheitsvolle Frauengeſtalten, die Stadt Genf, als die zartere, welche ſich an die mächtige Helvetia lehnt, das Ganze klar und ſchlicht im Motiv, vornehm in der Durchführung. Wie ſteht das Baſeler Monument der Schlacht von St. Jacob von Ferdinand Schlöth hiergegen zurück!

In der Münchener Plaſtik trat diesmal eine jüngere Richtung und mit ihr ein freieres und urſprünglicheres Leben in den Vordergrund. Es iſt tröſtlich, daſs ſich dort neben der geiſtloſen und ermüdenden Galerie von Puppen, mit welchen die einheimiſche Schule alle Straſsen und öffentlichen Plätze ausgeſtattet hat, bald ein ſo gediegenes Werk wie das Denkmal Maximilian's II. von Zumbuſch erheben wird, welches, theils ſchon in Bronze-Ausführung, theils in bronzirten Gypsmodellen auf dem Platze zwiſchen den deutſchen Annexen ſtand. Hier tritt uns ein wirklich plaſtiſches Gefühl bei charaktervollem Anſchluſs an den Stil der italieniſchen Renaiſſance entgegen. Zunächſt befriedigen die glückliche Architektur des Sockels, welche dem Zuſammenwirken mit dem Architekten Hügel zu danken iſt, die breiten und mächtigen Verhältniſſe des Aufbaues, die kühnen und ſprechenden Umriſſe (ſ. S. 232). Die allegoriſchen Geſtalten, welche frei vor dem Poſtamente ſitzen, ſind einander an künſtleriſchem Werthe nicht gleich, jedenfalls aber iſt die vordere, der Friede, eine Jünglingsgeſtalt von hohem Adel. Die tragenden Knabenfiguren an den abgeſchrägten Ecken des Poſtamentes ſtellen die glücklichſte Verſchmelzung zwiſchen den plaſtiſchen und architektoniſchen Theilen her und die Figur des Königs, voll ſchöner Humanität und fürſtlicher Würde der Auffaſſung, bei glücklichem Faltenwurf, vermag die reich bewegten unteren Partien energiſch zu beherrſchen. Zumbuſch gehört ſeit kurzem Wien an, und in der öſterreichiſchen Abtheilung war er

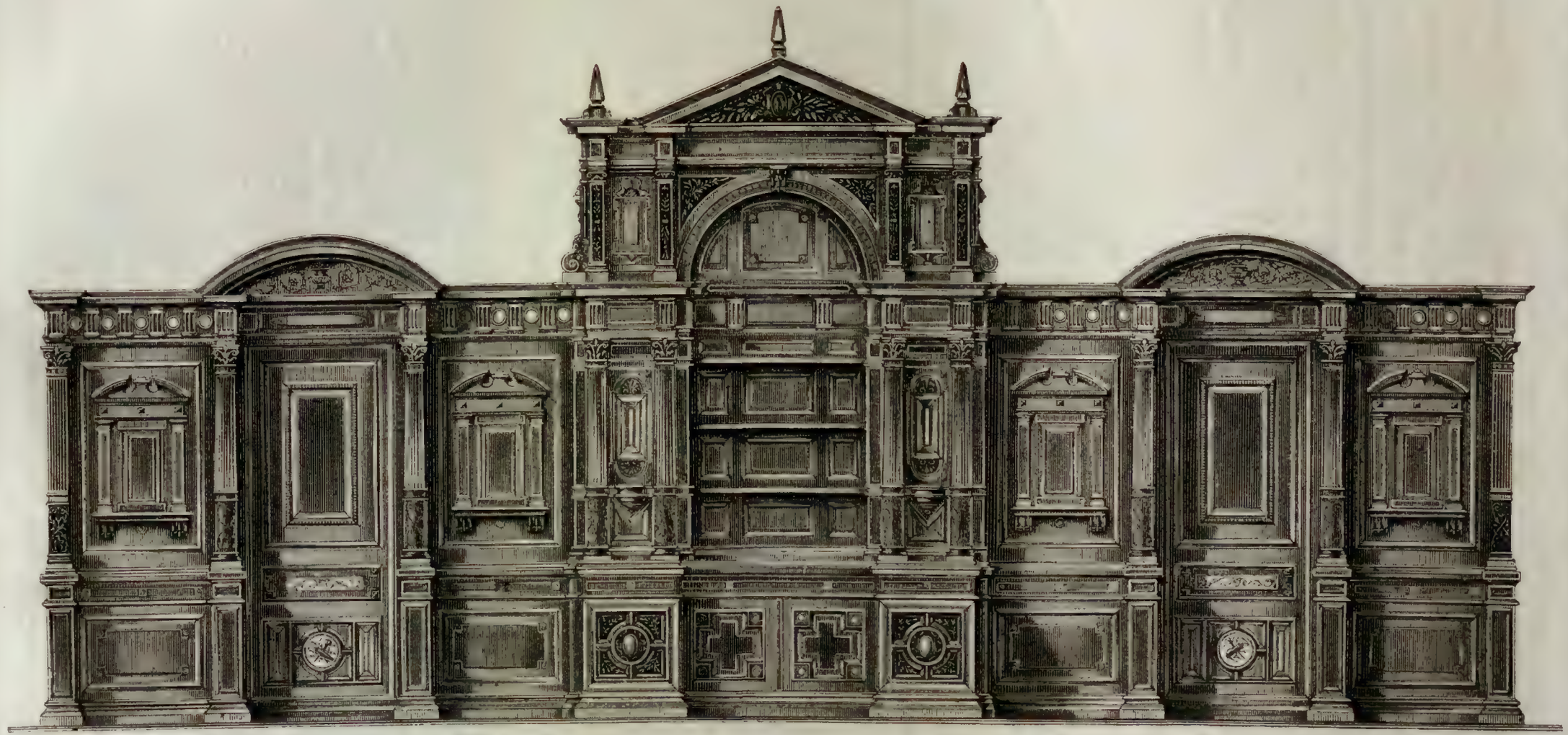
Bordüre, entworfen von F. Fiſchbach, ausgeführt von H. Engelhardt in Mannheim.

noch durch mehrere treffliche Portraitbüſten und Reliefs vertreten. Endlich zog noch ein Münchener Bildhauer von entſchiedenem Talent, aber oft auf bedenklichem Wege, die Aufmerkſamkeit an: Michael Wagmüller, deſſen Entwurf zu einem Nationaldenkmal ſchon unter den Concurrenz-Entwürfen für das Niederwald-Monument in Berlin zu ſehen war. Die maleriſche Verwilderung iſt hier auf die äuſſerſte Spitze getrieben, manche kühnen Ausſchreitungen von Reinhold Begas ſind noch übertrumpft, von deſſen krönender Gruppe auf der Berliner Börſe iſt die Windmühlenflügel-Armſtreckung der Hauptfigur entnommen, zahlreiche leichte Perſonen, die aus früheren Bildern Makart's entlehnt ſein könnten, treiben am Piedeſtal ihre Gaukelei. Von hier iſt nur ein Schritt bis zu dem drolligen Zuckerbäckerſtil jener Zopfmonumente, welche auf dem Graben in Wien und auf dem Marktplatz in Mannheim zu Ehren Gottes ſtehen. Dagegen ſind ein Paar Genreſtücke, die kleine Bronze eines Mädchens mit einer Eidechſe, das in Marmor ausgeführte junge Mädchen, welches mit einem Kind auf ſeiner Schulter ſpielt, trotz der übertriebenen maleriſchen Gewandbehandlung liebenswürdig, keck und lebendig, und ebenſo flott wie geiſtreich tritt uns endlich Wagmüller in mehreren Portraitbüſten, darunter derjenigen von Paul Heyſe, entgegen.

Von den Bildhauern Oeſterreichs haben wir zwei der bedeutendſten, Zumbuſch und Kundmann bereits erwähnt. Von Fernkorn war noch das Modell ſeines bereits 1860 enthüllten Reiterbildes des Erzherzogs Karl, von dem verſtorbenen Hans Gaſſer ein Ganymed in Bronze zu ſehen. Otto König erfreute durch mehrere launige und geiſtreiche Figuren in kleinem Maſsſtabe, Vincenz Pilz bewährte ſich als einen productiven, ſeine Aufgaben kühn und kräftig angreifenden Künſtler. Da ſahen wir mehrere Denkmalsentwürfe, die er bei Concurrenzen eingeſendet hatte, ohne jemals den rechten Erfolg zu haben, und doch hätte namentlich ſeine Goethe-Skizze (für Berlin) entſchieden mehr Beachtung verdient. Man hatte Recht, das zu weit Greifende des Programms zu tadeln, den ſchwungvollen Aufbau und die wahrhaft plaſtiſche Anlage hätte man aber nicht verkennen ſollen. Mehrere gröſsere Modelle führten uns einige der lebensvollen hiſtoriſchen Bildniſsfiguren aus dem Veſtibul des Arſenals und von der Eliſabethbrücke vor.

Nicht im Ausſtellungspalaſt, wohl aber gleichzeitig im Oeſterreichiſchen Muſeum fanden wir Arbeiten eines jungen deutſchen Bildhauers ausgeſtellt, die Alles übertreffen, was die Ausſtellung ſelbſt an plaſtiſchen Darſtellungen bot. Dieſer Künſtler iſt Adolph Hildebrand aus Jena, jetzt in Italien.

Wir wiſſen nur zu gut, daſs die Plaſtik nicht in dem Maſse wie die Malerei im Stande iſt, der modernen Empfindungsweiſe als Organ zu dienen und den Inhalt des heutigen Lebens auszuſprechen. Ihre ganze Exiſtenz iſt heut eine bedingte, dem Bildhauer fehlt das entgegenkommende Verſtändniſs des Volkes, wenn er das eigentliche Ideal ſeiner Kunſt offenbaren will, ja noch mehr, er ſelbſt vermag die wahrhaft plaſtiſche Empfindung nur ſelten harmoniſch auszubilden und rein zu bewahren. Um ſo freudiger müſſen wir deshalb eine echt plaſtiſch fühlende und geſtaltende Natur begrüſsen, die, wahrhaft vom Hauche des Genius berührt, durch alle Hemmniſſe ahnungslos ihren Weg verfolgt, ſo ſicher, als ob es nicht anders ſein könnte, als ob ein anderer Himmel uns lächelte,



Wandvertäfelung eines Speiſeſaales, nach Entwurf von Manfred Semper ausgeführt von A. Türpe in Dresden.

als ob die Kluft minder grofs wäre, die unfer heutiges Sein und Denken von der Welt der Hellenen trennt. Eine folche Natur ift Adolph Hildebrand. Thorwaldfen's fitzender Schäferknabe mit dem Hunde, der Inbegriff keufcher Anmuth, holder Natürlichkeit und edler Formvollendung unter den plaftifchen Werken der Neuzeit, ift nicht fchöner als Hildebrand's fchlafender Hirtenknabe, der fanft hingegoffen dafitzt, rückwärts gegen den Baumftamm gelehnt, in holdem Schlummer. Ungefucht, fchlicht und dabei bezaubernd find die Motive der Haltung: der linke Fufs vorgeftreckt, der rechte angezogen, im rechten Arm der Hirtenftab, der linke läffig herabhängend. Zarte Jugendlichkeit bei vollendeter Bildung, feine Naturbelaufchung, ficheres Formverftändnifs wirken hier zufammen. Un-

Details zu M. Semper's Wandvertäfelung.

mittelbarkeit des Naturgefühls, Unfchuld und Grazie verbinden fich mit voller Kraft und Gefundheit, kein Zug des Gefallfüchtigen fpielt hinein. Vielleicht ift die hintere Linie des Halfes und des Nackens etwas zu ftark, doch nur diefer kaum merkliche Einwand läfst fich gegen die herrliche Durchbildung der Geftalt erheben. Die charakteriftifche Behandlung der feften wie der weichen Partien des Körpers, die feine Brechung der Flächen an Leib und Hüften, die Individualifirung und vollkommene Durchgeiftigung des ganzen Baues find bewunderns werth. Bei gröfster Gediegenheit und Vollendung der Marmorausführung bleibt doch jedes Prunken mit der Technik als folcher fern, und der erquickende Eindruck diefer Schöpfung wird erhöht durch den warm goldigen Schimmer, den der Künftler dem Marmor zu geben gewufst hat. Das edle Korn des Materials wirkt ungetrübt, aber das kalte, todte Weifs ift vermieden, über die Schöpfung ift ein wohlthuender Hauch des Lebens ergoffen.

Von einer andern Seite und zwar nicht minder geiftvoll und trefflich zeigt

ſich der Künſtler in einer männlichen Portraitbüſte, ſo charaktervoll und mächtig ſchlicht wie ein alter Römerkopf. Endlich ſah man von ihm noch die kleine Bronzefigur eines Trinkers. Es iſt ein ſtehender bacchiſcher Jüngling, das Haar von Epheu durchflochten, Trauben in der Linken, während er mit der Rechten die Schale zum Munde führt und ſchlürft. Der entſchiedenere Realismus, welchen das Bronzewerk durch die Eigenſchaften des Materials ſelbſt beanſprucht, iſt hier ebenſo glücklich getroffen, wie die zarte Anmuth bei der Marmorfigur. Der Zug des Sinnlichen, der Durſt, das Verlangen, das Behagen prägen ſich in der Körperhaltung wie im Ausdruck mit ungemeiner Lebendigkeit aus.

Details zu M. Semper's Wandvertäfelung.

Während in der modernen Sculptur bald conventionelle Leerheit und akademiſche Kälte, bald zügelloſer Naturalismus und Hinübergreifen in das Maleriſche das Feld behaupteten, ſtehen dieſe Arbeiten mitten inne, von jeder modernen Krankhaftigkeit unberührt. Von Hildebrand's Geſtalten möchte man ſagen, was ein Zeitgenoſſe vor denen von Carſtens ausrief: »Jeder iſt ſo unbekümmert um ſich, ſo ganz eins mit ſich, daſs man fühlt, dies ſind wahre Menſchen.«

Detail zu M. Semper's Wandvertäfelung.

Tabouret, Goldſtickerei aus dem Kaukaſus.

V. Die Schweiz, Belgien, Holland, Skandinavien, Russland, Spanien, Italien und England.

Deutſchland, Oeſterreich mit einbegriffen, und Frankreich ſind die beiden groſsen Mächte, die ſich in der modernen Kunſt gegenüberſtehen. Gegen ihre Leiſtungen treten diejenigen aus den übrigen Staaten und Nationen erheblich zurück. Die Künſtler der Schweiz neigen ſich, den Nationalitäten der Alpen-Republik entſprechend, in ihrer Richtung und Ausbildung nach drei verſchiedenen Seiten hin. Anton Barzaghi-Cattaneo aus Teſſin, jetzt in Mailand, zeigte ſich in zwei Studienköpfen und einem hübſchen Genrebild als Italiener, der Waadtländer C. Gleyre in Paris auch diesmal als Franzoſe, durch ſeine flötende nackte Mädchengeſtalt, die, zart und ſauber, dennoch von ſeiner eigentlichen Bedeutung kaum einen rechten Begriff gewähren konnte. Auch A. Potter in Genf iſt von der neueren franzöſiſchen Landſchaftsmalerei beeinfluſst. Die meiſten übrigen Maler, ſelbſt diejenigen aus der franzöſiſchen Schweiz, ſind dagegen deutſch in Können und Empfinden. Wir brauchen kaum mehr bei Einzelnen ſtehen zu bleiben, indem wir Vautier, unſtreitig einen der gröſsten lebenden Meiſter, bereits vorweggenommen haben. »Die Kappeler Milchſuppe« von Albert Anker iſt ein ganz hübſches hiſtoriſches Genrebild. E. Stückelberg in Baſel bewährte ſich als einen ſinnigen, zarten, anſpruchsloſen Portraitmaler und entfaltete in mehreren kleinen Stimmungsbildern, beſonders in der Wahrſagerin, bei edler Durchbildung des Ausdrucks und bei gedämpftem Tone einen wahrhaft poetiſchen Reiz. Die Schweizer Landſchaftsmalerei, namentlich wenn ſie ihre Motive aus den Alpen holt, will nicht viel bedeuten. Rudolph Koller in Zürich iſt ein ausgezeichneter Viehmaler, wahr und plaſtiſch in der Darſtellung der einzelnen Thiere, nur in der Haltung des Ganzen, in der harmoniſchen Ausbildung der landſchaftlichen Umgebung minder glücklich, was gerade bei den in Wien ausgeſtellten gröſseren Bildern auffiel.

Die moderne belgiſche Malerei gehört zu den intereſſanteſten Erſcheinungen des neueſten Kunſtlebens. Dies kleine Volk brachte es, der groſsen künſtleriſchen Vergangenheit eingedenk und gefördert durch eine verſtändige Kunſtpflege von Seiten des Staates, zu einer höchſt anſehnlichen techniſchen Ausbildung, die nicht blos hervorragenden Meiſtern, ſondern allen Lernenden und Strebenden zu Gute kam. Es machte ſeine Kunſtproducte zu einem bedeutenden Exportartikel, der zum nationalen Wohlſtande beitrug. Aber die Glanzepoche der belgiſchen Malerei dauerte nicht lange und iſt jetzt vorüber. Von geſunder Fortentwickelung und urſprünglicher Lebenskraft iſt heut in dieſer Schule wenig zu ſpüren, ſie beſteht eben nur als ein höherer Induſtriezweig weiter. Die geprieſenen Hiſtorienmaler der früheren Jahrzehnte, Gallait, 'de Bièfve, N. 'de Kayſer, erſchienen auf der Wiener Ausſtellung ziemlich ſchwach, nur der Erſte unter ihnen zeigte ſich noch in zwei Bildniſſen auf der alten Höhe, in demjenigen des Miniſters Dumortier und dem noch ſchöneren des Herrn Saint-Paul de Sinçay. Die weltmänniſche Erſcheinung mit röthlich-blondem Bart und vortrefflich durchgebildeten Händen iſt ebenſo elegant wie correct aufgefaſst und hebt ſich pikant von dem lichtgrauen Hintergrunde ab.

Die Nüchternheit, welche dem belgiſchen Realismus bei all ſeinem Glanze von Anfang an eigen war, trieb Künſtler anderer Geſinnung zu einer ſo entſchiedenen Oppoſition, daſs ſie auch ihrerſeits zu weit gingen und in das entgegengeſetzte Extrem verfielen. Daſs ſich die belgiſche Regierung veranlaſst gefühlt hatte, zur Ausſtellung auch eines der coloſſalen Gemälde von Antoine Wiertz zu ſenden, für das die Wiener Bezeichnung »Der groſse Krach« der Kürze wegen beibehalten werden möge, trug nicht weſentlich dazu bei, den ohnehin unruhigen groſsen Mittelſaal der Kunſthalle harmoniſcher zu machen und konnte auch dem Künſtler ſelbſt nicht viele neue Anhänger gewinnen. Zur Ergänzung mochte man die Photographien anderer Gemälde in der belgiſchen Abtheilung des Induſtriepalaſtes betrachten. Wiertz hatte ganz recht, daſs er niemals ein Bild verkaufen und nie eins ausſtellen wollte. Ohne dieſe Vorſicht wäre er nicht zu ſeinem Ruhme gelangt, oder er hätte ihn wenigſtens nicht lange bewahrt. In ſein Atelier bei Brüſſel, dieſen Raum von mehr als Reitbahngröſse — ſeit dem Tode von Wiertz ein öffentliches Muſeum — muſs man treten, hier dieſe Schaar von Bildern entſprechend groſsen Formates rings um ſich her ſehen; die ganze Atmoſphäre des Raumes, ſowie der Katalog des Herrn Watteau muſs den Beſucher belehren, daſs er in einem Heiligthum ſtehe, daſs der Geiſt, der hier wirkte, ein Meſſias geweſen ſei. Die räumliche Görſse an ſich macht immer ſchon eine gewiſſe Wirkung, dieſer Ocean von Farbe und von bewegten Geſtalten umfängt die Phantaſie. Wenn man jenes Gewirr von Fratzen und Verzerrungen vor ſich hat, welche »drei Minuten eines abgeſchlagenen Kopfes« darſtellen ſollen, wenn man das lehrreiche Gemälde: »ein Groſser der Erde« betrachtet, das in Wandhöhe einen Fuſs nebſt dem Bein bis zum Knie darſtellt, und auf welchem man allmählich auch noch den ganzen Polyphem gewahr wird, wie er hinter ſeinem Beine ſich in der Verkürzung niederbeugt und einige kleine zappelnde Menſchengeſtalten zum Verſpeiſen aufgreift, dann findet man den »groſsen Krach« und ähnliche Bilder gar nicht mehr ſeltſam und phantaſtiſch,

Granatſchmuck mit Goldfaſſung, von Goldſchmidt in Prag.

und ein paar maſsvollere kleinere Gemälde, wie die Gruppe von ſchwebenden Geſtalten, denen Wiertz den Titel zugewieſen hat: »die menſchliche Macht hat keine Grenzen«, ein im Rubens'ſchen Stil coloriſtiſch werthvolles Bild, findet man dann ſogar ſchön. Rubens war das Ideal von Wiertz, nur daſs der moderne Nachfolger, ſeiner ganzen Natur nach, einen ſo echt humanen, geſunden, lebensfrohen Geiſt wie Rubens gar nicht verſtehen konnte. Die Principien des Colorits, welche er Rubens abgeſehen, walten auch in dem »groſsen Krach«, nur daſs Schwere und Undurchſichtigkeit die Nachahmung von dem Original unterſcheiden; ebenſo hat Rubens die Vorbilder zu dieſen ſchwebenden, himmelanſteigenden, ſtürzenden, zu Knäueln ſich ballenden Geſtalten geliefert. Daſs Wiertz dies Alles eigentlich nur zu einem religiöſen und politiſchen Kunſtſtück der Rhetorik aufwendete, iſt ſeine Sache und geht den Beſchauer nichts an; dieſer hält ſich an die Erſcheinung ſelbſt, und wenn ſie ihm auf der Wiener Weltausſtellung entgegentrat, ſo mochte ſie ihm ſehr fremdartig vorkommen, aber er wird nicht läugnen können, daſs ſich hier eine ungewöhnliche Kraft offenbart und ſchlieſslich bedauern, daſs eine ſo begabte Künſtlernatur der Krankhaftigkeit bis zum Wahnſinn verfallen war.

Ein anderes Beiſpiel ungeſunder Ausartung bei groſsem Talente gewährt der verſtorbene Henri Leys. Er theilt mit Wiertz den Zug, in dem Anſchluſs an bedeutende künſtleriſche Vorbilder der heimathlichen Vergangenheit ſein Heil

Schüffel von Ginori in Doccia.

zu fuchen; er fchlofs fich zunächft an die Holländer des 17. Jahrhunderts in feinen hiftorifchen Genrebildern, mit Feinheit und Verftändnifs, mit grofsem malerifchen Gefchick und echtem Gefühl für Lichtwirkungen, nicht fclavifch und nicht ohne eigene Empfindung an. Ein Bild diefer Art, das Feft, welches die Antwerpener Schützengilde zu Ehren von Rubens giebt, allerdings fchon 1851 gemalt, war in Wien zu fehen. In der Folge aber wurde Leys mehr und mehr Manierift. Er ging in feiner Alterthümelei immer weiter, in der niederländifchen und deutfchen Kunft des 15. Jahrhunderts, befonders in den fpäteren Nachfolgern der van Eyck'fchen Schule, fuchte er feine Vorbilder. Mitten unter einem Künftlergefchlecht ftehend, welches in einer äufserlichen, oft feelenlofen Bravour aufging, fühlte er fich durch die milde Befcheidenheit, die tiefe, doch nur fchüchtern fich zum Ausdruck bringende Empfindung diefer alten Meifter angezogen. So begann er in der Malerei rein die Localfarben zu betonen, ohne auf eine harmonifche Gefammthaltung auszugehen, verzichtete auf jede Luftperfpective, ftellte alle Figuren ungefchickt, hölzern, handlungslos hin, als kenne er den Körper nicht und könne ihn nicht in Bewegung fetzen. Aber die Keufchheit feiner Vorbilder nahm er bei diefer erkünftelten Nachahmung nicht mit herüber, die Charakteriftik und das individuelle Leben derfelben verwifchte er bei folcher Lahmheit und Abfichtlichkeit. Was wir noch auf der Ausftellung fahen, die Einzelfiguren Philipp's des Guten und der Maria von Burgund (1864), der Bürgermeifter Lancelot von Urfel, die Miliz anredend, welche Antwerpen vertheidigen foll,

(1867) und die Pilger (1868) ſind dürftige, geiſtloſe, gezwungene, und deshalb unangenehme Uebungen in alterthümlicher Manier.

Der Sonderling Wiertz blieb ohne Nachfolge, Henri Leys aber weckte eine ſolche; eine groſse Anzahl junger Künſtler machte dieſe ungeſunden Verſuche, die zum Modeartikel für den überreizten Geſchmack geworden waren, mit, und dieſe Richtung gab ſich für die wahrhaft nationale aus. F. Vinck, Lagye, in ſeinen ganz hübſchen Interieurs mit auffallend ſchwachen Figuren, Braeckelaer ſehen wir auf ähnlicher Bahn. Am talentvollſten, mit einer gewiſſen Mäſsigung bewegen ſich auf ihr Albrecht und Julian de Vriendt, der erſte in ſeiner Jacobäa von Baiern, welche Philipp den Guten um Gnade für ihren Gemahl fleht, der zweite in der heiligen Eliſabeth mit ihren Kindern, welche von den Einwohnern Eiſenachs in das Elend geſtoſsen wird (ſ. die Abb. S. 124). Dies ſind Bilder ziemlich groſsen Umfangs, denen man bei ſorgſamer Ausbildung und gediegener Färbung wenigſtens ein gröſseres Geſchick in der Haltung, ein ſelbſtändiges Gefühl nicht abſprechen kann. Frei von Alterthümelei ſind nur die beiden gröſseren Hiſtorienbilder von Emile Wauters, der wahnſinnige Hugo van der Goes, und Maria von Burgund, welche die Schöffen von Gent um Gnade für ihre Räthe fleht. Hier finden wir wenigſtens ausdrucksvolle und lebendige Charaktere, aber eine dumpfe, ſchwere Farbe.

Neben den archaiſtiſchen Tendenzen weiſt die belgiſche Malerei auch hypermoderne auf, die ſich am ſichtlichſten in Alfred Stevens verkörpern. Seine ſechzehn Bilder ſind pikante Cabinetsſtücke von eigenartigem Reiz der Farbe, jedes einzelne ein Bravourſtück. Sie ſtellen meiſtens Damen aus der feinen Geſellſchaft in allerlei Toiletten und in verſchiedenen Situationen dar, im Hauskleide, im Beſuchs- und Promenaden-Anzug, als Wöchnerin im Bette, unbekleidet im Bade, in hübſchen Interieurs oder mit aufgeſpanntem Sonnenſchirm vor einer rothen Tapete, wo derſelbe gar nicht nöthig iſt. Dazwiſchen erſcheint zur Abwechſelung eine Japaneſin vor dem Spiegel auf dem gröſsten dieſer Gemälde. Jedes der Bilder übt ſeinen Reiz aus. Aber von Inhalt und Gedanken iſt nirgend die Rede. Weder ein feines geiſtiges Intereſſe noch ein Zug gemüthlichen Humors, wie in den Cabinetsſtücken der alten Niederländer, ſpielen hier hinein.

Die Geiſtloſigkeit iſt ein Zug, der in der modernen belgiſchen Genremalerei durchgeht. Willems malt nach wie vor Bilder, in welchen Atlaskleider die Hauptrolle ſpielen, iſt dabei aber ohne Ausnahme hölzern und empfindungslos, während in techniſcher Hinſicht ein Terburg und Metſu ihre Sache doch noch beſſer verſtanden. Madou bleibt mehr und mehr gegen frühere Leiſtungen zurück, er iſt im Vortrag flau, im Ausdruck gezwungen-witzig. Die Volksmalerei gelingt den Belgiern vollends nicht. Gerade, wo der Ton des Humors angeſchlagen werden ſoll, fehlt es ihnen an Naivetät und Leben.

Eine geweſene Gröſse iſt auch der einſt berühmte Thiermaler Verboeckhoven. Die jüngere Generation, wie Robbe, de Haas, Joſeph Stevens, leiſtet im Thierſtück Beſſeres. Charles Verlat, jetzt in Weimar, verſteht es, die Thiere ſcharf zu individualiſiren, ja ſogar dramatiſches Leben zu entfalten, in den Hunden, die ein Kind vom Wolfe befreien. Nur ſollte er es bleiben laſſen, einen Amor zu malen, und auch ſeine Bildniſſe, welche man auf der deutſchen

Candelaber aus Terracotta, von Franz Naumann in Plottendorf.

Seite ſah, ſind hart und hölzern. Im Seeſtück zeichnet ſich Clays durch gute Beobachtung, kräftige Pinſelführung und feine Haltung aus. Unter den Landſchaftsmalern, die ihre Motive weſentlich in der heimathlichen Natur ſuchen und ähnliche Wege wie die neueren franzöſiſchen Landſchaftsmaler gehen, ſtechen Fourmois, van der Hecht, D. Schampheleer, beſonders aber Lamorinière hervor, der auch etwas von der Poeſie der älteren niederländiſchen Landſchaft aufgenommen. Das gröſste ſeiner Bilder, ein flandriſcher Herbſttag mit ſtehendem Gewäſſer, hochſtämmigen Birken und ferner Ortſchaft, iſt bei gedämpftem Ton duftig und ſtimmungsvoll.

Von dem belgiſchen Bildhauer Fraikin ſahen wir die glatte, aber anmuthige Gruppe einer jungen Mutter mit ihrem Kinde·

Trotz der politiſchen Trennung zeigen die Niederlande in der modernen Malerei eine ſtarke Verwandtſchaft mit Belgien. Bei groſser Ausbildung der rein maleriſchen Seite bleiben auch die Holländer im geiſtigen Ausdruck weit zurück.

Untere Partie eines Kirchenfenſters, Glasmalerei von F. X. Zettler in München.

und ſind gerade dadurch nicht eben ihrer groſsen Kunſtvergangenheit würdig, obwohl ſie ſonſt — und zwar ohne falſchen Archaismus — manches von derſelben zu lernen ſuchen. In dem Saal der Holländer hingen faſt nur Bilder, die ſich ſehen laſſen können. Das Durchſchnittsmaſs der Ausbildung iſt noch höher als in Belgien, aber hervorragendere Schöpfungen, die ſich tiefer dem Geiſte einprägen, ſind nicht darunter. Der eigenthümlichſte Künſtler der Niederlande, Alma-Tadema, fehlte diesmal. C. Biſſchop hatte einige Genrebilder, ein vornehmes und lebendiges Herrenportrait und zwei Charakterfiguren in holländiſchem Nationalcoſtüm, lebensgroſs, in halber Figur, ausgeſtellt; ſein »Gretchen van Marken«, gut gemalt, traulich und anziehend im Ausdruck, muſste dem Eintretenden ſofort in die Augen fallen. Unter den Genremalern trat J. Iſraels am anſpruchvollſten auf. In Farbe, Helldunkel und maleriſcher Wirkung eines Interieurs verſteht er ſeine Sache, aber die Geſtalten entbehren der Individualität. Man findet keinen Humor da, wo er hingehört, wie bei der Bauernfamilie bei

Credenz von Cooper & Holt in London.

Tiſche, und auch mit der Tiefe der Empfindung iſt es nicht weit her; denn dieſe müſste in ganz Anderem liegen als in dem Titel: »Durch Finſterniſs zum Licht«, welchen er bei einem ländlichen Begräbniſs an den Rahmen geſchrieben hat. Auch in den Bildern aus dem Volksleben von Sadée fehlt das individuelle Leben, Hermann ten Kate erſcheint kaum auf früherer Höhe, die Scenen aus dem Fiſcher- und Seemannsleben von Elchanon Verveer ſind von ziemlich wohlfeiler Laune. Stroebel hat namentlich in einem ſeiner Bilder, einem Goldſchmiedsladen, ein gefälliges Interieur mit Figuren und Durchblick in das Freie nach Art des Pieter de Hooghe geſchaffen. In Trigt's hiſtoriſchen Genrebildern aus der Geſchichte der deutſchen Reformation — nur Predigt-, Unterrichts- und Disputations-Motive — iſt auch auf die Interieur- und Lichtwirkung ein ſtärkeres Gewicht als auf die wirkliche Herausbildung der Charaktere gelegt.

Ausgezeichnete Leiſtungen finden wir in der Architektur-Malerei, in Bosboom's ſtimmungvollen Kirchen-Interieurs, in C. Springer's ziemlich groſsen, klaren, präcis gezeichneten Anſichten der Rathhäuſer von Leyden und von Lübeck. Beide werden auf dieſem Gebiete nur von unſerem Graeb übertroffen. Auch die Landſchaft ſteht durchſchnittlich auf einer erfreulichen Höhe. Die flotten Waldpartien von Bilders, die Gemälde von Boks, Borſeleu, J. Bakhuyſen, J. F. van Deventer, van der Maaten, W. Roelofs, J. G. Vogel zeugen dafür, S. L. Verveer iſt in ſeinen holländiſchen Stadtanſichten vortrefflich. Ebenſo finden wir mehrere gute Seeſtücke, unter denen zwei Bilder von Heemskerk van Beeſt in erſter Reihe ſtehen. T. Bakhuyſen malt Blumen flott und kühn, zwei Damen, A. Haanen und M. Vos, zeichnen ſich im Stillleben aus. Eine andere Dame, Henriette Ronner, iſt längſt als eine treffliche Hundemalerin bekannt. Unter den übrigen Thierbildern iſt namentlich ein Pferdeſtück von A. Mauve hervorzuheben.

Alles, was die Skandinaviſchen Länder in der Kunſt leiſten, iſt lediglich dem Zuſammenhang mit deutſchem Geiſt und deutſcher Bildung zu verdanken, iſt Product ihrer Düſſeldorfer Colonie. Wenn ſie hernach den Zuſammenhang mit dem eigenen Vaterlande zu wahren wiſſen, aus deſſen landſchaftlicher Natur, aus deſſen Volksthum ihre Vorwürfe wählen, ſo bewähren ſie dadurch nur die Richtung und Geſinnung, zu der ſie der Umgang mit dem deutſchen Geiſte geführt hat. In Gude haben wir den bedeutendſten Meiſter aus dieſen Ländern bereits berückſichtigt. Norwegen beſitzt aber noch einen zweiten Landſchaftsmaler erſten Ranges, L. Munthe in Düſſeldorf, der durch zwei herrliche, ſtimmungsvolle Bilder, den Saum eines herbſtlichen Birkenwaldes und einen Winterabend bei Thauwetter, vertreten iſt. Unter den Landſchaftsmalern ſind dann noch Jacobſon, Morten Müller und zwei Schüler von Gude, J. Nielſen und Frithjof Smith, beachtenswerth, dazu kommen ein paar hübſche Architekturſtücke von Lerche in Düſſeldorf. Der Altmeiſter der norwegiſchen Volksmalerei, A. Tidemand, tritt uns in einer freundlichen Compoſition, die jedoch kaum auf ſeiner früheren Höhe ſteht, einem Brautzuge im Walde, entgegen. Unter den ſchwediſchen Gemälden fiel durch ſeinen Umfang ein ſonſt nur mäſſiges Geſchichtsbild, König Erich XIV., von Graf Georg von Roſen, in

die Augen. Die beſſeren Genreſtücke, von Fagerlin, Jernberg, Nordenberg, ſind ſämmtlich aus Düſſeldorf eingeſendet. In einem Gemälde von Helander iſt der directe Einfluſs von Carl Hoff, in einer Arbeit von Agnes Börjeſſen der von Wilhelm Sohn zu erkennen. Die däniſche Malerei nimmt ſich nicht ſonderlich aus; höchſtens ein paar Marinen von Johann Carl Neumann und von Sörenſen und einigen behagliche Genrebildchen von Carl Bloch, meiſtens Mönche in verſchiedenen launigen Situationen, verdienen Beachtung.

Unter den zahlreichen Arbeiten des däniſchen Bildhauers Jerichau ſind die beiden hervorragendſten längſt bekannt: zwei badende Mädchen, mäſsig in der Erfindung, aber gefällig durch das weiche Sich-Aneinanderſchmiegen der Körper, wenngleich ziemlich flau in der Behandlung; ſodann die weit überlegene, lebendige und herrliche Gruppe des Pantherjägers.

Die Zahl der ruſſiſchen Künſtler war nicht bedeutend und der Saal, der ihre Arbeiten enthielt, ſah faſt ebenſo unruhig und verworren aus, wie der ungariſche, da Zeichnungen und architektoniſche Aufnahmen unmittelbar neben den Gemälden Platz gefunden hatten. Die Ruſſen wiſſen im Allgemeinen, woher ſie ihre künſtleriſche Bildung zu holen haben, ihren Arbeiten ſieht man wenig nationale Urſprünglichkeit, dagegen eine deutſche oder franzöſiſchen Kunſterziehung an. Letztere läſst ein gröſseres Bild von Heinrich Semiradski vermuthen, welches in dem internationalen Mittelſaal hängt: »die Sünderin«, nach dem gleichnamigen Gedicht von Tolſtoi. Dieſe Dichtung kenne ich nicht, ſie behandelt aber offenbar die Geſchichte der Magdalena, welche durch Chriſti Erſcheinung aus ihrem üppigen Leben aufgerufen wird. Der ruſſiſche Maler hat eine groſse Genreſcene bei effectvollem, ſüdlichem Sonnenlichte daraus gemacht, mit zahlreichen, geſchickt in Scene geſetzten Figuren, aber mit einem ſalonfähigen, ausdrucksloſen blonden Chriſtus und auch ſonſt ohne wahre geiſtige Beſeelung des Vorgangs. Eine verwandte Richtung tritt uns in einem gut angeordneten und geſchmackvoll durchgeführten Gemälde von Waſſili Wereſchtſchagin entgegen: Gregor der Groſse ſtraft die Geldgier, indem er einem Todten ſeine Schätze mit in das Grab giebt. Alexander Kotzebue, der in München lebt, iſt ein bedeutender Schlachtenmaler, aber ſein ausgeſtelltes Bild, Avantgardengefecht bei Karſtula im Jahre 1809, hing ſo hoch, daſs ich höchſtens ſeine überſichtliche Anordnung erkennen konnte, ohne ſonſt eines Urtheils fähig zu ſein. Ein paar kleine Schlachtenbilder von Willewalde ſind haltungsvoll und lebendig. Die Schilderung des heimathlichen Lebens bei ſtarkem Realismus tritt uns in Riepin's Barkenziehern an der Wolga entgegen: echt ruſſiſche Typen, ſehr derb, faſt brutal in der Auffaſſung, aber mit dem Stempel des Wahren, bei glühendem Abendlicht. Minder glücklich iſt Waſſili Peroff, deſſen raſtende Jäger ebenfalls naturaliſtiſche Kraft, doch mit ſtarker Uebertreibung des Ausdrucks, verrathen. Conſtantin Makovski ſchildert ein winterliches Volksfeſt in St. Petersburg, die Butterwoche, mit vielen lebendig beobachteten Einzelheiten, ohne rechte Haltung. Anziehender ſind die kleinen Genrebilder von Wladimir Makowski, knöchelſpielende Kinder, glücklich im Charakter beobachtet, etwas ſpitz im Vortrage; ſodann die »Nachtigallen-Liebhaber«, ein ſehr hübſches ruſſiſches Interieur, endlich das Vorzimmer eines Arztes. Karl Huhn iſt in ſeinen Kinderbildern

Gothiſches Grabmal, nach Fr. Schmidt's Entwurf ausgeführt von A. Waſſerburger in Wien.

Toilette-Spiegel, von Ravené & Sufsmann in Berlin.

ſauber und allerliebſt, während ein hiſtoriſches Genrebild: Vorabend der Bartholomäusnacht, in der Hallunken-Phyſiognomie des Franzoſen, der ſich das weiſse Kreuz an den Hut befeſtigt, ganz witzig und dabei gut gemalt iſt. Zwei kleine Genrebilder des Finnländers Carl Janſon, Seeleute beim Kartenſpiel und Brautwerbung, ſcheinen die Düſſeldorfer Schule zu verrathen. Daſſelbe iſt wohl auch bei der Landſchaft eines Finnländers, Berndt Lindholm, der beſten in dieſem Saale, voll feinen Stimmungslebens, der Fall, während aufserdem eine flache Gegend mit ſumpfigem Boden von Szuchodolsky, ein kühl geſtimmtes nordiſches Strandbild von Eugen Dücker, und der Eisgang auf der Newa von Alexius Bogoljuboff, klar, charakteriſtiſch und fein in der Perſpective, Beachtung verdienen.

Ueber die ſpaniſche Malerei im Zuſammenhange zu ſprechen, fühle ich mich nicht im Stande. Der Raum, welcher dieſer Schule angewieſen war, einer der Eckpavillons mit Kuppellicht, war von ſchornſteinartigem Format und ſo dunkel, daſs man höchſtens bei geöffneten Thüren durch das von unten einfallende Licht etwas erkennen konnte. Unter den Malern dieſer Nation ſcheuen mehrere den gröſsten Maſsſtab nicht; ſo Mercada, welcher den Tod des heiligen Franz von Aſſiſi dargeſtellt und dazu Ghirlandajo's berühmtes Frescobild benutzt hat, und Dominguez, deſſen Tod des Seneca ein ernſtes Studium, gute franzöſiſche Schule, etwas von David's akademiſchem Stil, aber kräftige Farbe und realiſtiſche Energie zeigt. Ein Genrebild von Pellicer, welches das abendliche Straſsenleben in Madrid charakteriſtiſch ſchildert, ein ſtattliches, in der Farbe prunkvolles Damenportrait von Navarrete, ein Mädchen in Volkstracht von Rodriguez fielen mir noch am meiſten in die Augen.

Zu den Nationen, welche in der Malerei bereits an der Grenze der europäiſchen Cultur ſtehen, gehören merkwürdiger Weiſe auch die Italiener, das gröſste Kunſtvolk der modernen Welt, dem Europa im 15. und 16. Jahrhundert die Wiedergeburt des Geſchmacks verdankt. Noch immer iſt auf andern Gebieten etwas von der alten Begabung zu ſpüren, doch in der Malerei ſind die Italiener halbe Barbaren; ſie treten anſpruchsvoll auf, oft im gröſsten Maſsſtabe, ſie prunken mit ihrer Virtuoſität der Technik, dabei haben ſie aber faſt niemals ein echtes Gefühl für die Farbe, nie ein feines durchgebildetes Verſtändniſs der Form. Ihre groſse künſtleriſche Vergangenheit, noch heut das Ideal der modernen Welt, iſt für die Italiener nicht vorhanden; ſie ſind in der Auffaſſung und Mache völlig modern, ebenſowenig kennen ſie aber auch ihre Natur, ihr Land und Volk, ihre Gegenwart; das, was um ſeiner Schönheit willen Menſchen aus allen Nationen, und beſonders die Künſtler, über die Alpen lockt, wird von ihnen nicht verſtanden, theilnahmlos gehen ſie an Alledem vorbei. Motive aus dem Volksleben Italiens, wie von dem Wiener Paſſini, lebensvolle Geſtalten aus dieſer Welt, wie von dem Franzoſen Bonnat, Blicke in die landſchaftliche Schönheit dieſer Gegenden, wie von Oswald Achenbach, finden wir hier nicht. Wie wenig können ſich neben ſolcher Naturauffaſſung — um zunächſt bei der Landſchaft zu bleiben — Arbeiten wie die von Vertunni ſehen laſſen. Künſtler, die mehr Eigenthümlichkeit beſitzen, glauben in der Landſchaft nur dann etwas leiſten zu können, wenn ſie die Schönheit der heimiſchen Natur, der ſie ſich nicht gewachſen

fühlen, ängſtlich vermeiden, das möglichſt Langweilige, Oede und Häſsliche aufſuchen und dies nicht etwa mit feinem Stimmungsleben zu durchdringen ſuchen, ſondern es mit kalter photographiſcher Schärfe feſthalten. Roffano's Viehmarkt aus der Gegend von Neapel, eine ſchnurgerade Allee, welche das ganze Bild ausmacht, iſt für dieſe Art von Landſchaftsmalerei bezeichnend. Pittara's Thierſtücke ſcheinen ein gewiſſes Studium Troyon's zu verrathen, bleiben aber gegen das Vorbild durch ihre Trockenheit weit zurück.

Vaſen von weiſsem opakem Glas, von Lobmeyr in Wien.

Eher öffnen ſich den Italienern dann die Augen, wenn ſie über ihre Grenzen gehen; die beſte Landſchaft, in der Technik allerdings ganz franzöſiſch, iſt ein düſteres Wüſtenbild mit lagernder Karawane von Paſini; auch das italieniſche Feldlazareth bei der Belagerung von Paris, von Carlo Nogaro, iſt ein effectvolles Winterbild. Ein Hühnermarkt von Cipriani, mit lebendigen Motiven und einigen gut aufgefaſsten Mönchscharakteren, ein Heiligenbilder-Händler, deſſen Kram von Landleuten bewundert wird, von Girolamo Induno, gehören zu den beſſeren Schilderungen aus dem italieniſchen Volksleben. Das feinſte und talentvollſte aller italieniſchen Gemälde, die wir hier ausgeſtellt ſahen, iſt aber ſeinem Stoffe nach aus dem ruſſiſchen Volksleben gegriffen, die Brautſchau von Ro-

Schild in Treib-, Ciſelir- und Tauſchirarbeit, von Elkington & Co. in Birmingham.

berto Fontana; die junge Braut ſteht ganz entkleidet da, um ſich ſo den weiblichen Anverwandten des Bräutigams zu präſentiren, der Ausdruck der Prüfenden iſt fein und mannigfaltig; die geduldige Schamhaftigkeit der Hauptfigur, die wir kaum im Profil ſehen, und die durch ein Streiflicht pikant beleuchtet iſt, wirkt allerliebſt. Eine zweite Arbeit deſſelben Künſtlers, die Geſpenſterſcene aus Robert dem Teufel, trifft den Ton recht gut und iſt, bei feiner Zeichnung, poetiſch in der Wirkung des Mondlichtes. Aber es iſt ſehr bezeichnend für die künſtleriſche Geſinnung des modernen Italiens, daſs die Malerei zu ihren Vorwürfen eine Anleihe bei der Oper macht.

Zu den beſten Künſtlern gehört ſodann Bertini, von dem wir zunächſt zwei Bildniſſe, ſein eigenes und das der Prinzeſſin Margherita, ſahen, nicht eben tief

Füllung, in Eiſen getrieben, von A. Batſche in Wien.

im Ausdruck, aber mit Bravour und Leben durchgeführt. Seinen beiden kleinen Mädchen, welche Tauben füttern, fehlt trotz mancher feinen Züge doch die rechte Naivetät. Von den zwei hiſtoriſchen Genrebildern iſt das eine: Leonardo, die Beatrice von Eſte malend — dieſe nach einem Kopf in der Ambroſiana zu Mailand — ein Coſtümſtück ohne ſonderlichen Geiſt, doch von ſauberer Durchführung, während das andere, Franz I. von Frankreich und der Marſchall Trivulzio, durch wirkungsvolle coloriſtiſche Haltung befriedigt. Ein originelles Talent tritt uns in Bianchi entgegen; ſeine Geſangſtunde in der Sacriſtei mit dem choleriſchen alten Maeſtro, welchen die Chorknaben mit ihrem Mangel an Gehör in Verzweiflung bringen, iſt glücklich und geiſtvoll; hier wie in einem anderen Gemälde, betende Frauen am Altar, ſpricht ſich ein eigenthümliches,

freilich das Bizarre aufſuchendes Farbengefühl aus. Ganz anmuthig iſt eine Malerin in ihrem Atelier von Domenico Induno, ein hübſches Interieur. Zu den beſſeren hiſtoriſchen Genrebildern gehören Gamba's Goldoni, der, auf der Gondel einherfahrend, das venetianiſche Volksleben betrachtet, Lodovico Norſini's Jacob II. von England, der des Herzogs von Monmouth Bitte um ſein Leben zurückweiſt. Nicht ohne Geiſt ſchildert Patini das wilde Treiben in Salvator Roſa's Atelier.

Eine merkwürdige Eigenſchaft der Italiener iſt, daſs ihnen das Gefühl für das eigentlich Maleriſche häufig fehlt, daſs ſie die Grenzen zwiſchen dem, was der Dichtung und was der bildenden Kunſt zukommt, ſo oft verkennen. Gar häufig iſt ihre Abſicht, bei Genrebildern dem Publicum eine rührende Geſchichte zu erzählen. Da wirft ſich in Mion's »Häuslicher Scene« ein junger Mann, etwa wie Goethe's Clavigo, reuig zu den Füſsen der einſt Geliebten und Verlaſſenen, die krank im Lehnſtuhl ſitzt, von ihren tiefbetrübten Angehörigen umgeben. Ein andermal ſehen wir, wie der Geldmenſch ſeine Tochter verhandelt hat, trotz der Thränen der Mutter und der armen Braut, trotz der innigen Theilnahme von Verwandten und Hausgenoſſen. Aleſſandro Zezzos nennt ſein Bild »Weder Gemahl noch Sohn«. Wer ſoll das der langweiligen ſchwarzgekleideten Perſon anſehen, die ſteif wie ein Plättbrett und mit der gleichgültigſten Miene von der Welt daſteht!

Auch bei den hiſtoriſchen Bildern fallen die Italiener häufig in den Fehler, das darſtellen zu wollen, was durch den Anblick des Bildes ſelbſt, ohne eine Erklärung des Katalogs nicht verſtändlich iſt. Hieran leidet auch z. B. die Ermordung des Buondelmonti von Eleuterio Pagliano, ein Bild, dem es weder an Lebendigkeit der Handlung, noch an Farbenſinn fehlt; und bei dem ziemlich lahmen groſsen Bilde von Gianetti, das in dem internationalen Mittelſaal hing, Giovanni Barbarigo, welcher der Königin Maria von Ungarn die Freiheit wiedergiebt, hat man eine gewöhnliche Theaterſcene ohne nähere Motivirung und ohne individuelles Leben vor ſich. Ciſeri's Niedermetzelung der Maccabäer iſt theatraliſch, aber gut aufgebaut, voll Haltung und Kraft der Farbe. Mitunter ſehen wir auch in Figurenbildern jenen äuſserſten Naturalismus losbrechen, den wir bereits in der Landſchaftsmalerei gefunden. Cammarano's »Epiſode vom 20. September 1870«, eine Infanterie-Attake in überlebensgroſsen, ganz von vorn geſehenen Figuren, iſt von frappanter, doch geradezu brutaler Wirkung. Von einer unfreiwilligen Komik iſt dagegen Lodovico Buſi's groſses Bild: König Vittore Emmanuele, die Annexionen ſanctionirend. Ein Künſtler, der ſonſt kleine elegante Genrebilder malt, iſt hier über ſeine Sphäre hinausgegangen; eine gröſsere Lahmheit und Geiſtloſigkeit läſst ſich nicht denken; die Menſchen ſehen wie ausgeſtopfte Puppen aus. Offenbar das beſte unter den gröſseren Gemälden war Uſſi's Aufbruch der Pilger nach Mecca; das bunte Gewühl der Karavane, reich an charakteriſtiſchen Typen, iſt in ſcharfer Beobachtung und ſicherem maleriſchem Gefühl und voller Verwerthung der glühenden ſüdlichen Beleuchtung geſchildert.

Aber nicht ſowohl durch ihre Malerei haben die Italiener Effect gemacht als durch ihre Plaſtik. Die iſt ein beliebter Modeartikel, ein Hauptvergnügen

des grofsen Publicums, gangbar und gut bezahlt, während unter den Werken der Malerei aller Völker felbft das Beliebtefte in diefer ungünftigen Zeit keinen Käufer mehr fand.

Die Plaftik bildet in Italien einen Induftriezweig, der für den Export arbeitet und wefentlich nicht von felbftändig productiven Künftlern, fondern von gefchickten Handwerkern betrieben wird. Ihre Stärke haben diefe in der möglichft gefteigerten technifchen Virtuofität der Marmor-Ausführung, die für fie die Hauptfache bildet, während unfere Bildhauer fich meift mit der Modellirung in Thon begnügen und das Marmorwerk nur als eine Copie des Modells, von Gehilfen-

F.W.BADER WIEN sc.

Seidenftoff von Giani in Wien, olivenfarbig, die Ornamente in rothem Sammet erhöht; Kaiferpavillon.

hand ausgeführt, in die Welt fenden. Die Italiener wiffen fich in der Marmortechnik bei fortwährender Uebung der Hand eine Routine anzueignen, die über jeden Begriff geht, und gehen darauf aus, durch das rein technifche Kunftftück zu wirken, wofür fie ftets ein williges Publicum finden. Das, was das eigentliche Ziel der Plaftik ift, die nackte Menfchengeftalt darzuftellen, gilt ihnen nichts, niemals gehen fie auf die Idealität der Form aus, das Nackte hat für fie nur infofern Bedeutung, als es einen Reiz auf die Sinne ausübt. Hierauf ift die Art, in welcher fich die Geftalten bewegen, die Formen fich entblöfsen, Bufen und Nacken aus den Gewänden hervorfchauen, berechnet. Die Formen felbft gehen aber nur felten über das Gewöhnliche hinaus. Während unfere Bildhauer gern in Italien weilen, da ihnen unter diefem glücklichen Himmel eine gröfsere Un-

Tapete, von C. Hochſtätter & Sohn in Darmſtadt.

Japaneſiſche Bettdecke.

befangenheit des Daſeins, eine edlere Plaſtik der Körper entgegentritt, da ſie hier mit Leichtigkeit ſchöne Modelle finden, die ihnen die Heimath nicht bietet, haben die italieniſchen Bildhauer faſt ebenſowenig wie die italieniſchen Maler für die Schönheit ihrer eigenen Wirklichkeit Sinn. Nirgend finden wir bei ihnen eine einfache Ruhe des Daſeins, ſie gehen überall auf das Pikante aus, ſie wiſſen nur durch das Gezierte, Gefallſüchtige, lüſtern ſich Einſchmeichelnde des Motivs zu wirken. Den Reiz des Machwerks zeigen ſie nicht ſowohl im Nackten, als im Coſtüm, ſie wetteifern mit dem, was nur Sache der Malerei ſein kann, indem ſie darauf ausgehen, die Stoffe des Anzugs, Linnen und Wolle, Sammet und durchſichtige Schleier, Spitzen und Schnüre mit der denkbar gröſsten Realität und materiellen Wahrheit wiederzugeben, ebenſo die Vegetation des Bodens, das zottige Fell des Hundes oder den Strickſtrumpf in der Hand des kleinen Mädchens, wie in zwei Kindergeſtalten von Zannoni. So wird auch das Netz in der Hand von Braga's Fiſcherknaben, das Gefieder der Hühner und das lange Haar der Ziegen in Lombardi's Thiergruppen mit raffinirteſter Technik dargeſtellt. Mit dieſer gefallſüchtigen Ueberfeinerung iſt zugleich ſtets noch ein anderer Zug verbunden: eine auf die Spitze getriebene Sentimentalität des Ausdrucks. Beides gehört nothwendig zuſammen, ohne dieſe krankhafte Steigerung des Ausdrucks würden die Geſichter neben den anſpruchsvoll und aufdringlich behandelten Einzelheiten und Nebendingen nicht zur Geltung kommen. So iſt die Wahrheit des

Effectes auf der einen Seite von der äufserften Unwahrheit des Gefühls auf der anderen Seite untrennbar.

Gerade bei Kindergeftalten in mancherlei Situationen — und folche lieben diefe Bildhauer ganz befonders darzuftellen — ift die Süfslichkeit am unangenehmften. Das beweifen manche Arbeiten von Pietro Guarniero, der nur zuweilen durch einen gewiffen Humor verföhnt, wie in dem kleinen Buben, der mit äufserftem Widerwillen auf Befehl fein Gebet fpricht. Durch die übertriebene Sentimentalität ftöfst auch die aufserordentlich elegante Coftümfigur ab, die Guarniero für Raffael in feiner Jugend ausgiebt. Mitunter können wir uns trotz des Widerfpruchs gegen die Richtung nicht dem Eindruck des echten Talentes und des glücklichen Wurfes verfchliefsen, wie bei Francesco Barzaghi's »Vanarella«, der kleinen Eitlen, die mit der langen Schleppe ihres Seidenkleides kokettirt. Auch die Phryne deffelben Künftlers gehört bei feiner Behandlung des Nackten zu den befferen Leiftungen; das durch und durch Sinnliche, die geheuchelte Scham, die zur Schau getragene Nacktheit bringt das gewählte Motiv von felber mit fich. Bei Ginotti's blinder Nidia — nach Bulwer's »letzten Tagen von Pompeji« — ift recht hübfch ausgedrückt, wie fie beim Blumenpflücken, ohne zu fehen, ihren Weg fucht, aber Blumen, durch die Mittel der Plaftik möglichft naturaliftifch dargeftellt, find allerdings ein eigenes Ding. Tantardini, der fonft vorzugsweife Bewunderung gefunden, war diesmal befonders glatt und conventionell. Zocchi's junger Michelangelo im Eifer der Arbeit ift ein frifches und charaktervolles Genrewerk. Auf das gröfsere Publicum übte eine Arbeit von Tabacchi Anziehung aus, welche für die äufserfte Verirrung diefes italienifchen Virtuofenthums charakteriftifch ift: eine Dirne im Debardeurcoftüm, welche, die Maske in der Hand, verführerifch auf einem zierlichen Tifchchen balancirt — das Motiv im Stil mancher Holzfchnitte des »Journal amufant«, und dabei Stiefelchen mit hohen Abfätzen und Tricot in Marmor!

Kein italienifcher Bildhauer hatte fo durchfchlagenden Erfolg wie Monteverde mit feinem Gypsmodell: »Dr. Jenner, der an feinem Kinde die erfte Impfung vornimmt« (f. d. Abb. auf S. 96). Auch hier tritt uns der äufserfte Naturalismus, die zu malerifche Auffaffung, die Bravour im Coftüm entgegen, aber dabei ein fo kecker Wurf in der Auffaffung, eine fo unmittelbare Lebendigkeit, dafs die Wirkung nicht ausbleiben kann. Die gefpannte Aufmerkfamkeit des Arztes bei der Operation, die charakteriftifche, haarfcharf der Wirklichkeit nachgebildete Bewegung der Rechten mit der Pincette, das Sich-Eindrücken der Linken in das Fleifch des Kindes find meifterhaft gegeben, nur der nackte Knabe felbft, wenn auch flott, ift nicht ganz fo glücklich und unmittelbar in der Bewegung Von Monteverde war auch noch ein Columbus als Jüngling da, welcher neben Franceschini's Trovatore zu den beften Coftümfiguren gehörte.

Nur in den Werken der Genreplaftik leiften die Italiener Beachtenswerthes, ihre Arbeiten höheren Stils werden wenig Theilnahme finden. Die beftechenden Reize der Technik fallen fort, fchon weil wir hier meift mit Gyps, ftatt mit Marmor, vorlieb nehmen müffen, das Gefuchte und Widrige bleibt mitunter, wie in Gallori's Nero in Weibertracht, oder die Auffaffung geht nicht über das Conventionelle hinaus, wie in Confani's Victoria mit dem Schilde, Luccardi's

Kain, Magni's Juſtitia und ſeiner Sappho. Oldofredi's müder Mann von Chiſelhurſt, ein Nachklang von Vela's ſterbendem Napoleon I., iſt ganz charaktervoll. —

Nur die Kunſt eines Volkes, des engliſchen, haben wir noch zu berückſichtigen. Es iſt ſachgemäſs, dieſe für ſich zu behandeln, denn ſie hat ihren ganz beſonderen Charakter. Der Canal bildet auch in künſtleriſcher Beziehung

Bronzeleuchter, von Elkington & Co. in Birmingham.

eine entſchiedene Trennungslinie zwiſchen den britiſchen Inſeln und dem Continent. Die engliſche Malerei hat ſich auf dem heimathlichen Boden ſelbſt entwickelt, meiſt unbekümmert um die künſtleriſchen Strömungen in dem übrigen Europa; ſie findet ihr Publicum bei ſich zu Hauſe, ſie arbeitet nicht für den Export, und der Markt auf dem Continent hat für ſie nicht das mindeſte Intereſſe. Dieſer Umſtand hat bei Gelegenheit der Wiener Weltausſtellung nun zunächſt einen ſehr günſtigen Einfluſs gehabt; die engliſche Gemälde-Ausſtellung war eine gewählte. Die Künſtler hatten nicht das geſchickt, was ſie gerade fertig hatten, was eben friſch von der Staffelei kam und des Käufers harrte, ſondern aus dem Privatbeſitz, meiſt aus vornehmen Wohnungen und Sammlungen, war eine kleine

Stimmzettelurne für den deutſchen Reichstag, von Jul. Loewel in Berlin.

Lampe, entworfen von Heyden, ausgeführt von der Berliner Lampen- und Bronzewaaren-Fabrik von Stobwasser & Co.

Anzahl von Gemälden auserlefen worden, die fo ziemlich die Höhe deffen repräfentirten, was die angefehenften Maler zu leiften im Stande find. Der Eindruck des englifchen Saales war daher ein ganz befonderer, man glaubte fich in den Raum eines englifchen Privatfammlers von feinem Gefchmack verfetzt.

Taufchirte Schale von Ybarzabal in Madrid.

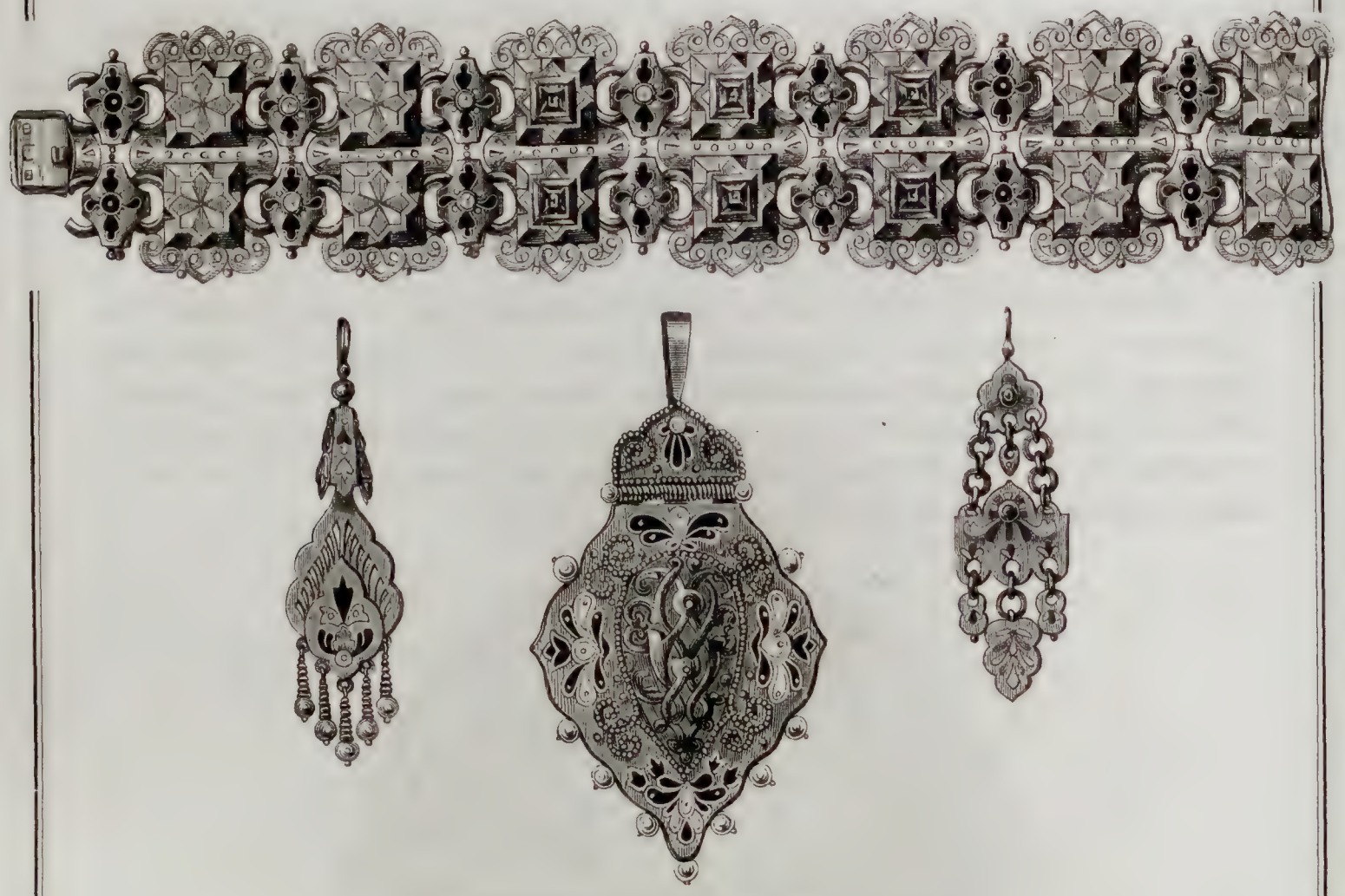
Als ich die englifche Malerei zuerft in England felbft kennen lernte, konnte ich mich anfangs nicht recht mit ihr befreunden, bis ich einmal die grofse Kunftausftellung in der Royal Academy und die Bilderfäle im South Kenfington Mufeum des Abends befuchte, wo fich ftets ein befonders elegantes Publicum dort wie in Gefellfchaftsräumen verfammelt. Ich merkte fofort, dafs die Leute nicht Unrecht hatten und dafs die Bilder fich in der That bei diefer Beleuchtung am beften ausnahmen. Die englifche Malerei ift eine Malerei für Gaslicht. Die Beftimmung der neueren englifchen Gemälde liefert dafür eine genügende Erklärung. Sie werden eigentlich nur für den Drawing room des Privathaufes gefchaffen. Da liegt es in der Natur der Sache, dafs man fie Abends, bei künftlicher Beleuchtung, vorzugsweife fieht und geniefst, und es fcheint, als ob fich die Maler, vielleicht gröfstentheils unbewufst, darauf einrichten. Bei künftlicher

Beleuchtung wird der coloriſtiſche Eindruck harmoniſcher, während er ſonſt durch eine Vorliebe für gar zu lebhafte, ſcharfe Gegenſätze leicht bunt, dabei durch einen Zug des Gefallſüchtigen oft ſüſslich iſt. Aber auch Auffaſſung und Charakteriſtik ſtreifen oft an das Süſse, was mit dem ganzen Entwicklungsgange der modernen engliſchen Malerei, ihrem Losgelöſtſein von aller gröſseren Tradition, ihrem Schaffen für Privatliebhaberei, namentlich der vornehmen Kreiſe, zuſammenhängt.

Für kirchliche Zwecke hat die Kunſt nichts zu thun, da die Formen des Cultus dies verbieten, zu monumentalen Zwecken, zu der Decoration öffentlicher Gebäude wird ſie nicht herangezogen, und wenn einmal der Verſuch gemacht wird, ihr ſolche Aufgaben zu gewähren, wie bei der Ausſchmückung der Parlamentshäuſer, ſo fällt die Sache ungenügend aus, denn hierzu fehlt es den engliſchen Künſtlern an Sinn wie an Vorbildung.

Innenfläche der Schale von Ybarzabal; tauſchirte Arbeit.

Einige Worte von Richard Redgrave in ſeiner Einleitung zu dem Kataloge der neueren engliſchen Gemälde, meiſt aus dem Nachlaſs von Mr. Sheepſhanks, im South Kenſington Muſeum, treffen den Nagel auf den Kopf, nur daſs er gerade in dem, was uns als Einſeitigkeit der engliſchen Schule erſcheint, ihren Hauptvorzug erkennt: »Die Blüthe der engliſchen Kunſt«, ſo heiſst es an einer Stelle, »entfaltete ſich den Anforderungen derjenigen entſprechend, die ſie als eine Quelle des Genuſſes in der Häuslichkeit lieben. Deshalb ſind unſere Bilder klein, unſeren Privatwohnungen angemeſſen, und ihre Gegenſtände ſind ſolche, mit denen wir leben und die wir lieben können, die uns eine Erquickung in den Augenblicken der Ruhe nach der harten Arbeit des Tages gewähren.« Trat man auf der Pariſer Ausſtellung des Jahres 1855, meint Mr. Redgrave, aus den Sälen der franzöſiſchen und continentalen Gemälde in die Galerie der engli-



Goldſchmuck von Otto Krumbügel in Moskau.

ſchen, ſo kam man von Scenen des Kriegs und der Leidenſchaft, des Ringens und des Leidens zu Scenen häuslichen Friedens, welche das Leben eines Volkes wiederſpiegeln, dem lange eine ruhige Exiſtenz vergönnt war. Und während die groſsen holländiſchen Genremaler des 17. Jahrhunderts, ſetzt er hinzu, in ihren Arbeiten wie Leute erſcheinen, die niemals leſen, weil ſie blos Motive aus dem alltäglichen Leben darſtellen, ohne Zuſammenhang mit der Literatur, ohne Anſchluſs an heimiſche oder fremde Dichter, finden unſere oder fremde Schriftſteller an den engliſchen Malern ihre liebevollen Illuſtratoren, und ſelbſt wenn dieſe ihre Stoffe aus dem gewöhnlichen Volksleben ſchöpfen, ſuchen ſie irgend einen rührenden Zug, eine zarte Epiſode, einen ſüſsen Ausdruck einzumiſchen, durch welche auch dieſe Gegenſtände mit der edleren Menſchlichkeit in uns ſelbſt verknüpft werden.

Das Alles ſieht unſer engliſcher Gewährsmann für beſondere Vorzüge an. Wir dagegen finden in dieſer einſeitig literariſchen Inſpiration, in dieſem zum Theil moraliſirenden und zum Theil ſentimentalen Zug der Kunſtwerke eine krankhafte Neigung, welche dem übertrieben modernen Weſen der engliſchen Schule entſpringt. Ohne Zuſammenhang mit den herrlichſten Epochen der Vergangenheit, namentlich mit der italieniſchen Renaiſſance, ohne Antheil an dem Aufſchwung, welchen Frankreich und Deutſchland in unſerem Jahrhundert erlebten, im eigenen Lande durch keine frühere künſtleriſche Ueberlieferung als die des vorigen Jahrhunderts getragen, kommt die engliſche Schule ſchwer zu

Goldfchmuck von Otto Krumbügel in Moskau.

einem ausgebildeten Stil in Compoſition, Ausdruck und Farbe. Das bannt ſie in ganz beſtimmte Schranken, aber innerhalb derſelben entfaltet ſie in der That manche überraſchende Eigenthümlichkeiten: Geiſt und lebendigen Humor, glückliche Anmuth, feine Individualiſirung, gute Beobachtung des Lebens, maleriſchen Reiz. Dieſen Eigenſchaften muſs man gerecht werden, beſonders, wenn ſie uns in einer ſo feinen Auswahl von Kunſtwerken wie diesmal gegenübertreten.

Bei der Stellung der engliſchen Malerei, wie wir ſie eben ſchilderten, iſt es ſelbſtverſtändlich, daſs gröſsere hiſtoriſche oder religiöſe Gemälde ſelten auftreten.

Aber einige Ausnahmen von wirklicher Bedeutung waren in Wien vorhanden, unter denen ein Gemälde von E. M. Ward, allerdings bereits aus dem Jahre 1854, durch Umfang wie durch Energie der Behandlung hervorragt: des Herzogs von Argyll letzter Schlaf. Der greife Gegner Carl's II. fchläft ungebrochen und friedlich in feinen Feffeln, während der Kerkermeifter und der Offizier, der ihn zum Tode führen foll, tief ergriffen an feinem Lager ftehen. Bei grofser Macht des Ausdruckes und charaktervoller Zeichnung wirkt dies Gemälde zugleich durch feine Tiefe des Tones und fein gut abgewogenes Helldunkel, das ein ernftes Studium der Rembrandt'fchen Schule verräth. Von G. F. Watts war eine Skizze vorhanden, die in kleinem Mafsftabe eine echte Gröfse der Compofition, ideale Empfindung, ftilvollen Aufbau und noble coloriftifche Haltung zeigt: der Todesengel, der mächtig thront, während zu feinen Füfsen der greife König, der feine Krone darbietet, der Ritter, der fein Schwert auf den Altar legt, der Bettler, das Kind, das lebensmüde Mädchen nahen. Froft ift in feinen Verfuchen, das Nackte zu idealifiren, kalt und conventionell. Seine Una unter den Waldnymphen (1846) lohnt die Ueberfchreitung des Programmes wahrlich nicht. F. Leighton, der als Schüler von Steinle mit der ftrengen continentalen Richtung im Zufammenhange fteht, hatte aufser einem anmuthigen antiken Genrebilde »Kleobulos und Kleobule« noch die lebensgrofse Halbfigur eines grün gekleideten jungen Mädchens, das eben vom Gebete auffteht, ausgeftellt, zart im Ausdruck und von feinem Reiz in Farbe und Vortrag. J. E. Millais, einft das Haupt der fogenannten »Preraphaelites« erfchien diesmal, ohne alle früheren idealen Beftrebungen, nur als Portraitmaler, in Bildniffen von Kindern, allerliebften kleinen Mädchen, von echt englifcher Schönheit, aber etwas puppenhaft, von einer zu abfichtlichen Virtuofität des Vortrags und kreidig im Ton. Unter den Bildnifsmalern zeichneten fich dann noch J. P. Knight und Sir Francis Grant aus. Das Jagdrendezvous des letzteren bewältigt, trotz mangelnder Luftperfpective, diefen fchwierigen Vorwurf fehr gefchickt. Von dem berühmten, feitdem verftorbenen Thiermaler Sir Edwin Landfeer fahen wir fein eigenes Portrait nebft zwei Hunden, die ihm über die Schulter gucken, recht gemüthlich, obwohl dem Künftler daffelbe wie manchen anderen Thiermalern, z. B. Verlat, begegnet, dafs er auch das menfchliche Abbild kaum über die animalifche Exiftenz hinaushebt. Zwei andere Bilder von ihm find bekannte frühere Arbeiten: »Die Zufluchtsftätte« — ein Hirfch in der Dämmerung am einfamen Hochlandsfee, diefe durch den Stich allgemein verbreitete, poetifche Conception — und »Das arabifche Zelt«, mit der ruhenden Stute, dem Füllen, Hunden und Affen, fchlicht und tüchtig in der Charakteriftik des Thierlebens, doch ohne hinreichende Kraft des Colorits.

Merkwürdig fpärlich trat die eigentliche Volksmalerei auf, der doch in England ein Wilkie glorreich die Bahnen gewiefen hatte. Jene Schönthuerei in Vorwurf und Behandlung, welche im Gemälde zunächft nur ein behagliches Möbel des Wohnzimmers fieht, macht ihr mehr und mehr den Platz ftreitig. Harvey's Aufbruch der Schulkinder, voll Frifche der Auffaffung und von glücklicher Interieur-Wirkung im Charakter der alten Holländer, rührt fchon von 1846 her. Nicol's Gefchirrhändler ift eine joviale, köftliche Charakterfigur, kräftig

Vase mit Fufsgeftell, mit Gold- und Emailverzierung, von Lobmeyer in Wien.

aus dem Leben herausgegriffen, theilt aber die gewöhnlichen Fehler des begabten Künſtlers, im Ausdruck faſt übertrieben, im Ton zu violet zu fein. Thomas Faed offenbarte mit groſser Energie des Ausdrucks auch diesmal eine ergreifende pſychologiſche Wahrheit bei blühendem, aber ruhigem Colorit. Der »Letzte ſeines Stammes« iſt ein alter Schotte zu Pferde, der von den Seinen umgeben am Strande der Ueberfahrt harrt; der ſchwere Abſchied von dem Vaterlande prägt ſich in Allem tief ernſt aus. Während dies Bild ſchon aus dem Jahr 1865 herrührt, iſt ein neues, drei Kinder an einem offenen Grabe, nicht minder ausdrucksvoll und echt empfunden.

Im Ganzen überwiegt das hiſtoriſche Genre. Yeame's Königin Eliſabeth, welche nach der Bartholomäusnacht den franzöſiſchen Geſandten empfängt, mir ſchon vom Jahre 1866 her bekannt, iſt in der Luftwirkung etwas hart, ſonſt höchſt charaktervoll in der pſychologiſchen Erſchöpfung dieſes peinlichen Mo-

Handleuchter von Ravené & Sufsmann in Berlin.

ments und voll echten geſchichtlichen Lebens. Stowe ſchildert König Eduard II. in ſeiner Hingabe an den unwürdigen Günſtling Gaveſtone, welche den Unwillen des Hofes erregt. Philipp Calderon erzählt uns mit Laune und geiſtreicher Lebendigkeit eine Scene aus den Vendée-Kriegen: engliſche Soldaten finden nach der Schlacht einen Knaben allein als Hüter im verlaſſenen und geplünderten Gehöft. Sein gröſseres Bild, ein junges Paar im Coſtüm des 16. Jahrhunderts, das auf dem Waſſer treibt, führt den ſentimentalen Titel »Sighing his ſoul into his Lady's face« — echt engliſch! Es ſollten womöglich noch ein paar Verſe im Katalog und am Rahmen ſtehen. Bei unleugbarem Reiz iſt hier doch die Süſslichkeit auf die Spitze getrieben und die Figuren ſind eigentlich für das Motiv zu groſs. In Stoff und Geiſt iſt das Rococobild »fair quiet and sweet reſt« von Fields dem vorigen verwandt. Wir hatten dann noch an Marks' mittelalterlichen Bettlern, an Horsley's hübſchem Interieur mit Schachſpielern, ſchönen Damen und Courmachern im Coſtüm des 17. Jahrhunderts und an Watſon's »Giftbecher« unſere Freude, denn dies kleine Bild ſieht viel zu gemüthlich aus, als daſs wir im Ernſt dem Cavalier im Atlaskleide, der ein Fläſchchen in den Pokal

leert, eine böſe Abſicht zutrauen könnten. Allerliebſt, geiſtreich und voll kecker Laune iſt Storey's »ſchüchterne Schülerin«, ein Gänschen im Coſtüm des 17. Jahrhunderts, das ſich bei der Tanzſtunde ungeſchickt anſtellt. Frith überraſcht auch diesmal wieder durch ſeinen liebenswürdigen Humor und ſeine feine Individualiſirung, welche das Momentane und ſchnell Vorüberfliegende im Ausdruck ebenſo zart wie ſicher feſtzuhalten weiſs. Während Lord Foppington, der unverſchämte Schwätzer, ſeine Abenteuer einer Gruppe im Coſtüm des vorigen Jahrhunderts erzählt, iſt der Ausdruck der jungen Dame am Fenſter, die kaum verhehlen kann, wie wenig ſie von dem Allen glaubt, ſowie die Haltung der anderen Schönen, die vor ſich hinſchaut, wohl wiſſend, wie nachdrücklich der

Indiſche Thongefäſse.

ſtehende Cavalier ſein Auge auf ihr ruhen läſst, fein und lebensvoll. Lewis und Hodgſon führen uns orientaliſche Scenen vor, Paul Falkoner Poole in ſeinem geſpenſtiſchen Jäger, nach einer Erzählung des Decamerone, und Elmore in ſeinem Bilde zu Bürger's Leonore entfalten dämoniſchen Reiz und träumeriſche Phantaſtik. Orchardſon in einer Fallſtaff-Scene und Pettie, der uns Probſtein, den Narren aus »Wie es euch gefällt«, mit ſeiner Unſchuld vom Lande vorführt, illuſtriren Shakeſpeare mit flotter Laune, nur in einem etwas zu eleganten Stil.

Unter den Landſchaften fanden wir zunächſt eine Themſe-Partie mit Brücke und Vieh von dem verſtorbenen Turner, und zwar offenbar ein früheres Bild, vor Beginn jenes Manierismus, zu dem der Künſtler, wie Dr. Liebreich vor Kurzem nachgewieſen hat, durch eine Erkrankung des Auges geführt wurde. Sonnig und duftig, offenbart dies Werk jene volle Poeſie der Luft- und Lichtwirkung, deren der Künſtler in ſeiner beſten Zeit fähig war. Neben ihm zeichneten ſich Linnel, Davis, Vicat Cole, dieſer in einer einfachen Gegend bei Abenddämmerung, und Richard Redgrave aus, deſſen Richtung eine von

der herrſchenden ganz abweichende iſt, und der in ſeinen durchſichtigen Waldpartien auf die liebevolle, feine Behandlung des Einzelnen, der Rinde jedes Stammes, der Gräſer des Vordergrundes ausgeht, ohne die harmoniſche Geſammtwirkung dabei zu trüben. Endlich bewährt ſich E. W. Cooke auch diesmal wieder als ausgezeichneter Seemaler.

Ein beſonderer Raum ward von den engliſchen Aquarellen gefüllt. Die Engländer bewährten auf's Neue ihre anerkannte Meiſterſchaft in dieſer Technik. Aber trotz guter Arbeiten von Read, Barrett und Anderen waren es diesmal nicht ſowohl Landſchaften und architektoniſche Anſichten, welche den gröſsten Eindruck machten, als vielmehr eine Reihe hiſtoriſcher Scenen von Sir John Gilbert: Ludwig XIV. mit ſeinen Miniſtern in den Gemächern der Frau von Maintenon Staatsrath haltend; eine Scene nach der Schlacht von Naſeby; der Einzug der Jeanne d'Arc in Orleans. Hier iſt echtes geſchichtliches Leben und groſsartige Charakteriſtik, verbunden mit einer ganz erſtaunlichen Kraft des Tons, wobei freilich zu beachten iſt, daſs Gilbert im Aquarell, ohne eigentliche Rückſicht auf das beſondere Weſen dieſer Technik, geradezu auf die Wirkungen der Oelmalerei ausgeht.

Die engliſche Sculptur ſpielte keine hervorragende Rolle. Weſtmacott's Eva wie ſeine Andromeda ſind nicht ohne Reiz der Bewegung, nähern ſich aber dem Theatraliſchen. Marſhall's Büſte „Undine“ ſpielt bei vieler Anmuth doch in das Glatte und Süſse. Um ihrer Lebendigkeit und Friſche willen verdienen die kleinen Thiergruppen von J. E. Boehm Beachtung.

Alfred Woltmann.

Wandleuchter, entworfen von G. Schröfl, in Bronze ausgeführt von D. Hollenbach Söhne in Wien.

Die vervielfältigenden Künste.

I. Frankreich.

Der Kunſtfreund, welcher den Kupferſtich und was darum und daran hängt, auf der Weltausſtellung ſtudiren wollte, wandelte ziemlich einſame, wenig betretene Pfade — und dies aus Gründen, welche zum Theil in der Ausſtellung ſelbſt zu ſuchen, zum Theil aber ganz allgemeiner Natur ſind. Die letztern ſind ja bekannt genug. Seit geraumer Zeit ſind unſer Geſchmack und die Productionsverhältniſſe dem Kupferſtich ſo ungünſtig wie nur möglich. Das ſtrenge Grabſtichelblatt wird immer ſeltener — Weltausſtellungen werden immer häufiger. Die Bearbeitung einer groſsen Kupferplatte durch einen hervorragenden Meiſter nimmt

Kryſtallglasflaſchen von James Green in London.

ja heutzutage einen längern Zeitraum in Anſpruch, als die haſtige Begehrlichkeit nach Neuem ertragen kann. Auch die leichtern Arten der Vervielfältigung, die Radirung, der Holzſchnitt, die Lithographie, müſſen ſich zur Illuſtration bequemen, ſich an das gedruckte Wort anklammern, um zu öffentlicher Geltung zu gelangen. Ihnen kommt der entſchiedene Zug zum Maleriſchen, der unſere Kunſt ſo ſehr beherrſcht, doch noch zu ſtatten, während das Gefallen am groſsen ſtiliſtiſchen Kupferſtiche dadurch nur beeinträchtigt wird.

So kam es denn, daſs auf der Wiener Weltausſtellung nicht ſowohl der Kupferſtich in Linienmanier als vielmehr jene ſeine Nebenbuhler Erfolge aufwieſen. Dies gilt insbeſondere von der franzöſiſchen Abtheilung, die wir hier zunächſt in's Auge faſſen. Zwar waren die Leiſtungen der vervielfältigenden Künſte in Frankreich durch die 153 Nummern, welche der Katalog unter der Rubrik „Gravure“ aufzählt, nur ſehr mangelhaft und unzureichend vertreten, aber auch durch ihre Lücken, nicht minder als durch ihre Glanzpunkte war ihre Auswahl lehrreich. Denn, mögen wir über die heutigen Zuſtände Frankreichs denken, wie wir wollen, mögen wir zu abfälligem Urtheilen über ſeine Errungenſchaften noch ſo ſehr geneigt ſein, im Wettkampfe auf dem Felde der Kunſt und Kunſtinduſtrie können wir nirgends eine franzöſiſche Niederlage verzeichnen. Nur klein-

Emaillirte Schale, galvanoplaſtiſche Reproduction von Elkington in London.

licher Chauvinismus, der ja auch in deutſcher Druckerſchwärze üppig gedeiht, kann der franzöſiſchen Kunſt auf der Wiener Weltausſtellung den Siegerpreis vorenthalten.

Bei dieſer hervorragenden Stellung, welche wir nach unſerm beſten Wiſſen und Gewiſſen insbeſondere der franzöſiſchen Malerei zuerkennen müſſen, gewinnt auch die vervielfältigende Kunſt der franzöſiſchen Abtheilung ein höheres Intereſſe. So wagen wir denn einen Gang durch den offenen Corridor (zu deutſch: hölzernen Schupfen), in welchem die groſsen und kleinen Kunſtblätter dem Sonnenſchein, Wetter und Staub ausgeſetzt und bunt über Eck zur Beſichtigung aufgehängt ſind.

Schon dieſe Art der Unterbringung hat etwas Geringſchätziges. Inſoferne iſt die Stellung der vervielfältigenden Künſte in der Gegenwart allerdings gekennzeichnet. Die Anſtrengungen, welche insbeſondere die Franzoſen gemacht haben, um ihre Malerei, im günſtigſten Lichte erſcheinen zu laſſen, haben ſich auf ihren Kupferſtich nicht erſtreckt. Sie haben nicht, wie in der Malerei, auch hier über den programmgemäſsen Zeitpunkt zurückgegriffen. Ja weit entfernt, die Werke verſtorbener Meiſter des Kupferſtiches mit auszuſtellen, wie dies mit den Malern Delacroix, Rouſſeau, Troyon z. B. geſchehen, lieſsen ſie ſogar ihre berühmteſten,

heute noch lebenden Stecher, als: Henriquel-Dupont, Jules und Alphonſe François, Achille Martinet u. A. m., blos durch ihre Abweſenheit glänzen. In Anbetracht des unbeſtrittenen Ruhmestitels, welchen die neufranzöſiſche Stecherſchule ſeit den Tagen Wille's und Bervic's genieſst, in gerechter Würdigung ihrer ebenbürtigen Weiterentwicklung durch einen ſo rüſtigen Veteranen wie Henriquel, iſt uns die Entſagung, welche die franzöſiſche Commiſſion hier geübt hat, völlig unverſtändlich. Sie läſst ſich eben nur aus den bereits oben erwähnten, ganz allgemeinen Gründen erklären.

Die franzöſiſche Maler-Radirung iſt es daher vor Allem, was unſerer Bewunderung ſich darbietet. Die kleinen Blätter eines Leopold Flameng, eines Claude-Ferdinand Gaillard, eines Jules Jacquemart ſind wahre Glanzpunkte der ganzen Kunſt-Abtheilung überhaupt. Wenn ſie auch in der That nur Punkte ſind im Vergleich zu den klaftergroſsen Götzen der ſogenannten Salle carrée, ſo iſt doch wahrlich in dem kleinſten von ihnen mehr echte Kunſt beſchloſſen als in ſo manchem Ungeheuer von geölter Leinwand. Freilich hätte es keiner Weltausſtellung bedurft, um die Gebildeten aller Nationen mit den Spitzen der franzöſiſchen Radirer bekannt zu machen. Ihre Arbeiten, meiſt ziemlich kleinen Formates, ſind ſchon durch ihre Publication bei gedruckten Werken, zumeiſt in der „Gazette des Beaux-Arts“ allgemein verbreitet. Ueber ihren hohen Kunſtwerth konnte man ſich daher längſt allerwärts ein Urtheil bilden, welches durch keine noch ſo bunt zuſammengewürfelte Auswahl ihrer Blätter eine Abänderung erfährt. Dieſes Urtheil geht dahin, daſs die moderne franzöſiſche Radirung in ihren erſten Vertretern die legitimſte Nachfolgerin der holländiſchen im ſiebzehnten Jahrhunderte iſt. An den Muſtern jener claſſiſchen Kunſt hat ſie ſich auch vor allen gebildet. Aeuſserlich zwar ſcheinen ihre Meiſter aus der Descendenz der alten Pariſer Stecherſchule hervorzugehen, ſie wiſſen auch den Grabſtichel trefflich zu handhaben, ja ſie beuten ſeine feinſten Mittel bis zum Raffinement aus. Flameng zum Beiſpiel nennt ſich einen Schüler von Calamatta, ſeine Wiedergabe von Ingres' „Quelle“ und „Angelica“, ſein Bildniſs der Kaiſerin Joſefine nach Prud'hon gehören zu dem Zarteſten und Stilvollſten, was der moderne Grabſtichel geleiſtet hat; die Modellirung des Fleiſches mittelſt freier Stichelpunkte iſt glücklich getroffen und hebt ſich leuchtend aus der linearen Umgebung hervor. Doch treten ſchon dieſe Ausnahmen aus der Linie heraus, welche die ſtrenge Zucht der alten Grabſtichel-Technik vorſchreibt. Vergleicht man vollends die daneben ſtehenden ſpätern Arbeiten des Meiſters, wie das Selbſtbildniſs von Quentin Latour, die Saskia Rembrandt's und Andere, ſo ſieht man in dem grellen Gegenſatz dieſer breiten und freien Behandlung deutlich, wie aller Zuſammenhang mit den Traditionen der franzöſiſchen Stecherſchule abgebrochen iſt. Aus dem Schüler Calamatta's iſt ein eifriger Nachfolger Rembrandt's geworden, der es ſogar verſucht, das „Hundertgulden-Blatt“ des groſsen Niederländers auf eigene Fauſt zu wiederholen. Der Strom von Farbe, der mit Delacroix und Genoſſen über die franzöſiſche Malerei hereingebrochen, hat eben auch die vervielfältigende Kunſt mit ſich fortgeriſſen. Ihre tüchtigſten jüngern Kräfte folgen nothwendig dem Zuge zum unbedingt Maleriſchen, der unſern Geſchmack immer mehr beherrſcht. Sie ſind ſelbſt vor Allem Maler, wenn auch nur in Schwarz und Weiſs.

Aber mehr als das: viele von ihnen ſind auch Maler in der ganzen Bedeutung des Wortes — Maler, die es nicht verſchmähen, zur Radirnadel zu greifen, um entweder die eigenen Gedanken oder die Grofsthaten früherer Meiſter öffentlich und vor allem Volke zu erzählen.

Wer die in den Gemäldefälen zerſtreuten Bildniſſe Gaillard's aufmerkſam betrachtet hat, jene liebevoll durchgeführten Charakterköpfe, welche mit dem Leben der Gegenwart zugleich eine Jahrhunderte alte künſtleriſche Wahrheit zu athmen ſcheinen, der wird es begreiflich finden, daſs ihr Meiſter den »Mann mit der Nelke« von Van Eyck aus der Galerie Suermondt, den »Condottiere« des Antonello da Meſſina im Louvre ſo zu ſtechen verſtand, daſs ſeine Platte nicht ſowohl eine Abbildung als vielmehr eine Wiedergeburt des alten Kunſtwerkes

Teller von Mintons in Stoke upon Trent.

genannt zu werden verdient. Doch findet Gaillard's Genie in der Vertiefung in minutiöſe Feinmalerei keineswegs ſeine Grenze, er weiſs auch ganz andern Anforderungen gerecht zu werden. Beweis davon iſt das grofse Portrait des Grafen von Chambord, das nicht bloſs in ſeiner architektoniſchen Einfaſſung, ſondern auch in der Stichelführung an den Geſchmack des vorigen Jahrhunderts erinnert. Vergleicht man damit das lebensgroſs gemalte Bildniſs ſeines Mobilgarde-Capitäns, ſo muſs man geſtehen, daſs Gaillard doch leichter mit dem Stichel als mit dem Pinſel eine breitere Behandlung der Formen zu bewältigen weiſs.

Es geht ein antiquariſcher Zug durch dieſe neueſte franzöſiſche Stecherſchule, die wir eigentlich Radirerſchule nennen müſſen; denn ob auch Stichel und kalte Nadel und alle möglichen Mittel der Abtonung bei ihr Anwendung finden, ſo führt doch die geätzte Linie das erſte Wort und das Princip der maleriſchen Freiheit waltet überall vor. Zu dem Genius, zu dem techniſchen Geſchick ihrer erſten Vertreter geſellt ſich ein tiefes Verſtändniſs hiſtoriſcher Kunſtformen, kunſtgeſchichtliches Wiſſen und jene klare Anſchauung von der Eigenberechtigung der Vergangenheit, welche der beſte Schutz gegen kalten Eklekticismus iſt. Mit Vorliebe laſſen ſie alte Kunſtwerke für ſich ſelber ſprechen, indem ſie ihnen von den Ausdrucksmitteln ihrer eigenen Kunſt nur ſoviel und nicht mehr leihen, als zur Deutlichkeit nöthig iſt. Ver-

Lampe von J. Grüllemeyer in Wien.

ſtändige Pietät nur kann einem reichen Künſtler dieſe Entſagung auferlegen. Ihm gilt es, von den alten Meiſtern zu lernen, nicht aber ſie nachzuahmen. Daher die Mannigfaltigkeit, mit der ein Jules Jacquemart jedesmal ein Anderer iſt, je nachdem ſein Gegenſtand es ihm eingiebt. Im Vergleich zu ſeiner Schweſter Nélie, der genialen Portraitmalerin, hinter deren vielbewunderten Bildniſſen wir Alles eher als eine zarte Frauenhand vermuthen würden, zeigt der geiſtvolle Radirer eine Nachgiebigkeit gegen ſeine Vorlagen, die faſt an weibliche Schmiegſamkeit erinnert. Zumal dort, wo der Farbenſinn durch merkwürdige Probleme

Ehrenpokal aus vergoldetem Silber, nach Th. Hanſen's Entwurf ausgeführt von G. Simon in Wien.

angeregt wird, wie bei Rembrandt, Frans Hals oder Van der Meer aus Delft dringt er bis zu einem erſtaunlichen Grade in die Feinheiten ſeiner Originale ein, und das Alles, ohne lange zu taſten, mit wenigen ſichern Treffern. Am deutlichſten erhellen dieſe ſeine Vorzüge an jenen einfachen Beiſpielen, wo er mit der bloſsen Radirnadel einen Kryſtallbecher oder einen Schmuckgegenſtand wiedergiebt. Noch niemals vielleicht iſt der Charakter des Materials in ſo geiſtreicher Weiſe bildlich dargeſtellt worden, wie in den Radirungen von Jacquemart.

Wenn wir bei dieſer, man könnte ſagen: hiſtoriſch-antiquariſchen Richtung

der franzöſiſchen Radirung länger verweilten, ſo ſoll dies nicht zu Ungunſten jener Meiſter gedeutet werden, welche ein weniger umfangreiches Regiſter beherrschen, vielmehr, wie in der Malerei, ſo auch in der geätzten Zeichnung ihrer einmal eingeſchlagenen Richtung treu bleiben, als: Léon Gaucherel, Maxime Lalanne und deren Beider Schüler Brunet-Debaines und Rajon, ferner Delauney, Rochebrune, Veyraſſat u. A. Ausgezeichnet ſind ſie Alle durch einen feinen Sinn für Lichtwirkung, ſei es in Contraſten, ſei es in feiner Abtonung. Beſſer als es hier auf kleinen Kupferplatten geſchieht, kann auch die kühnſte Malerei nicht Schattenmaſſen bewältigen, Raum- und Luftwirkung verfolgen. Eine beſondere Gruppe unter dieſen Meiſtern bilden noch diejenigen, welche mit Vorliebe architektoniſche Anſichten wiedergeben und dabei ein ſeltenes Verſtändniſs hiſtoriſcher Bauformen an den Tag legen.

Bedeutſame Anſtrengungen macht auch die franzöſiſche Lithographie in ihrem Streben, ſich der Radirung und wohl gar auch dem linearen Kupferſtich an die Seite zu ſtellen. Seitdem Alexandre Calame und Eugène Bléry die Original-Lithographie mit ſo viel Erfolg cultivirt haben, iſt die Steinzeichnung buchſtäblich ſalonfähig geworden. Sie dient nun manchen Malern als Surrogat für die ſchwierigere Kupferradirung, wie z. B. Achille Sirouy. Andere bedienen ſich ihrer zum Studium und zur Reproduction fremder Werke, wenn es auch nicht Jedem ſo gut gelingt wie E. L. Vernier mit der Wiedergabe von Landſchaften Corot's, deſſen graue, ſtaubige Malweiſe wie für die Lithographie prädeſtinirt erſcheint. Kühne Neuerungen auf dieſem Gebiete zeigen dagegen zwei von Alexandre Collette ausgeſtellte groſse Blätter, die Himmelfahrt Chriſti nach Pietro Perugino und die heilige Familie des Königs Franz I. nach Raphael. Jene, theils mit der Feder, theils mit dem Stift ausgeführt, iſt ein Verſuch, den Contouren Feſtigkeit zu verleihen, ohne die Zartheit der Schattirung aufzuheben; dieſe iſt eine genaue Nachzeichnung des berühmten Edelinck'ſchen Stiches mittelſt der Feder. Letztere Leiſtung iſt von erſtaunlicher Kraft und verſagt nur etwa beim Uebergang in die höchſten Lichter die Wirkung.

Eine Kunſttechnik, welcher die illuſtrationsluſtige Gegenwart und mehr noch vielleicht die Zukunft eine groſse Rolle anweiſt, der Holzſchnitt, findet in Frankreich gleichfalls erfolgreiche Pflege. Und zwar iſt es nicht ſowohl die übertriebene, nach rohen Effecten haſchende Richtung, welche der Gaukler Guſtav Doré ſeinen Holzſchneidern aufgezwungen hat, es iſt vielmehr eine ſtreng zeichnende, maſsvoll abtonende Art und Weiſe, welche uns auf der franzöſiſchen Ausſtellung vorgeführt wurde. Dabei muſs es als eine ehrenwerthe, allerwärts nachzuahmende Einrichtung hervorgehoben werden, daſs die Holzſchneider ſelbſt als ausſtellende Künſtler auftraten. Der Spielraum, welcher dadurch dem perſönlichen Ehrgeiz geboten wird, iſt das beſte Mittel, eine ſo leicht zu induſtriellem Betriebe herabſinkende Kunſttechnik vor Verflachung und Verfall zu ſchützen.

Schlieſslich ſind wir aber auch dem franzöſiſchen Grabſtichelblatte auf der Weltausſtellung noch eine nähere Betrachtung ſchuldig. Wie bereits oben erwähnt, hat dieſelbe allerdings wenig Tröſtliches. Wo iſt ſie hin, die vergangene Pracht, an welche die Namen Maſſard, Maſſon und Morin im Kataloge ohne ihr Verſchulden erinnern? Faſt ſcheint es, als wäre die berühmte Stecherſchule,

welche Colbert in den Gobelins einſt begründet, bis auf ihre letzten Ausläufer ausgeſtorben; denn die ältern anerkannten Meiſter ſind auf ihren Lorbeern ſitzen geblieben und haben blos ihre jüngern, nicht immer viel verſprechenden Schüler auf den Kampfplatz geſchickt. Pierre Metzmacher und G. N. Bertinot erſcheinen beinahe als die einzigen reſpectabeln Vertreter des gröſsern monumentalen Kupferſtiches, und der Letztgenannte iſt vielleicht der Einzige, welcher feine Ausführung mit tiefer, kräftiger Stichelführung zu vereinigen weifs, z. B. in ſeiner Madonna mit Stiftern nach Van Dyck. Auch in dem genrehaften «Schutzengel» nach Bougereau iſt der Lichteffect nicht ohne Witz im Stiche wiedergegeben.

Was ſonſt von Grabſtichelblättern ausgeſtellt war, gruppirt ſich um die Société française de gravure, welche zugleich auch ſelbſt als Ausſtellerin auftrat, ſo dafs dadurch einige Blätter doppelt in der Ausſtellung vorkamen, einmal nämlich unter dem Meiſternamen, das anderemal unter dem der Geſellſchaft. Dieſe ward im Jahre 1868 gegründet und beruht auf Jahresbeiträgen ihrer Mitglieder, denen dafür die beſſern Abdrucksarten der Platten reſervirt ſind. Die Geſellſchaft verfolgt den Zweck, den ernſten Kupferſtich zu fördern, und erfreut ſich des Präſidiums von Henriquel-Dupont. Die Hoffnungen aber, welche man unter dieſen Umſtänden auf die Pflege der alten Linienmanier durch die Geſellſchaft zu ſetzen berechtigt war, werden durch die bisher gelieferten Blätter nur in ſehr mäfsiger Weiſe erfüllt. Meiſt ſind es anſpruchsloſe Arbeiten von Anfängern oder Kräften zweiten Ranges; und auch jene Platten, welche hervorragenden Meiſtern ihre Bearbeitung verdanken, ſtehen nicht auf der Höhe deſſen, was von guten Namen zu erwarten wäre. So erklärlich und zweckmäfsig die Heranziehung jüngerer Künſtler zu den Aufträgen der Geſellſchaft ſein mag, ſo bedenklich iſt das Abfallen guter Meiſter in's Mittelmafs, ſobald ſie für die Geſellſchaft thätig ſind. Lobenswerth iſt jedenfalls die Beſchränkung ihrer Publicationen auf anerkannte Werke alter Meiſter. Mit der bloſsen Publication des Gegenſtandes erwirbt sich aber eine ſolche Institution nur erſt den kleinern Theil ihrer Verdienſte. Die Art der Reproduction fällt hier vor Allem in's Gewicht. An deren techniſche und künſtleriſche Vollendung müſſen die höchſten möglichen Anſprüche geſtellt werden. Am wenigſten dürfen ſich tüchtige Meiſter denſelben entziehen und die Geſellſchaft mit kleinern Abfällen ihrer Kunſt abfertigen. Wenn das möglich iſt, ſo läſst es auf eine mangelhafte Organiſation der Geſellſchaft ſchlieſsen, ſei es, dafs dieſelbe gröſsere Arbeiten erſter Künſtler nicht zu beſtellen vermag, ſei es, dafs deren perſönliche Stellung zur Geſellſchaft jede fruchtbare Kritik ausſchlieſst. Es wäre ſehr zu beklagen, wenn es auf dieſem Wege der Société française de gravure nicht gelänge, diejenige dominirende Stellung in dem regen Kunſtleben jenſeits der Vogeſen einzunehmen, deren ſie zur endlichen Erreichung ihres ſchönen Zieles bedarf.

Brunnenfigur von A. Schmidgruber.

Schrank von Ebenholz, von O. B. Friedrich in Dresden.

II. Deutsches Reich.

Manſchettenknopf, Gold mit Email, von E. Philippe in Paris.

Im Gegenſatz zu den Franzoſen, welche ſich insbeſondere durch die Ausſtellungen ihrer Radirer hervorthaten, lag das Schwergewicht in der deutſchen Abtheilung auf einigen groſsen Grabſtichelblättern. Und zwar waren es einige Stiche nach Rafael, welche mit den höchsten Anſprüchen auf monumentale Geltung auftraten und daher vor Allem unſere Beachtung auf ſich ziehen.

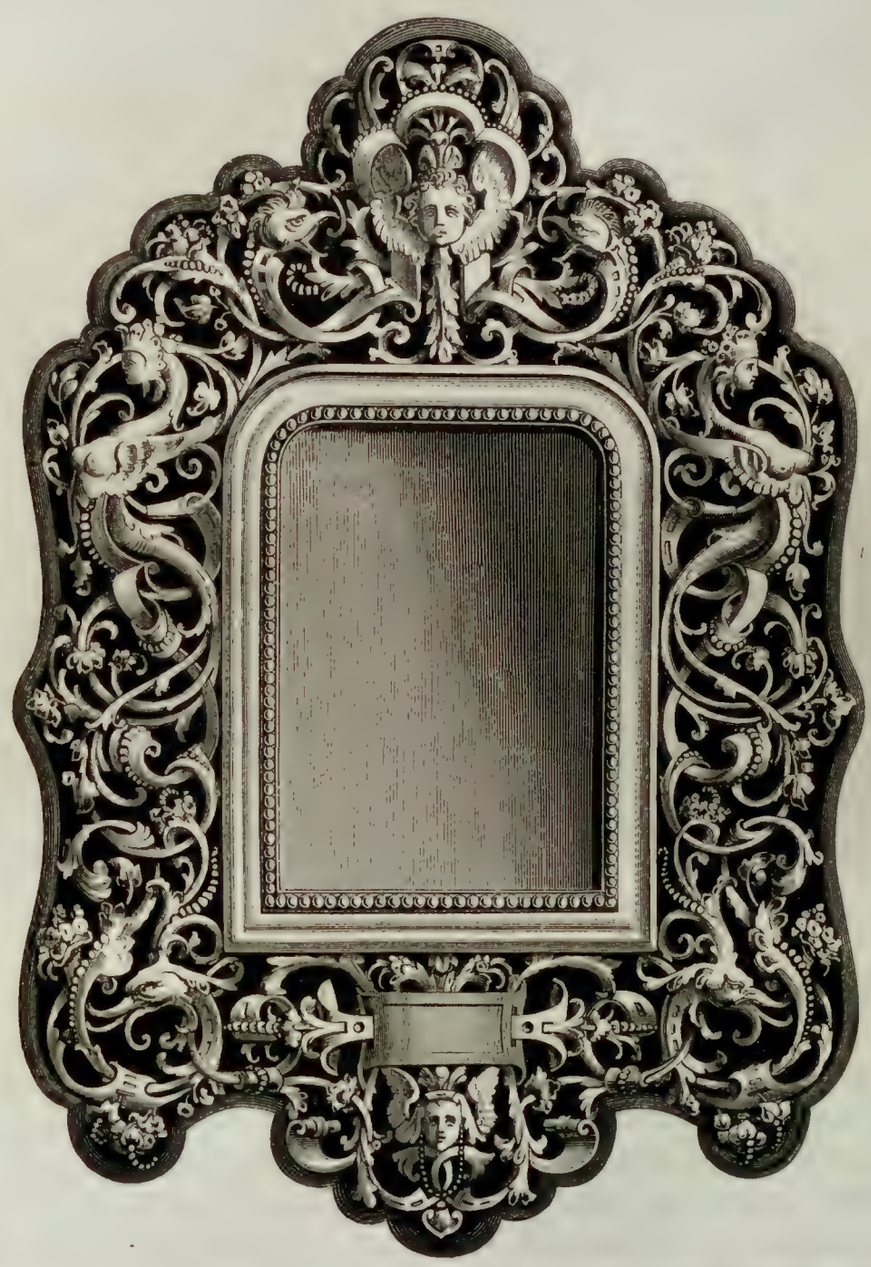
Man ſpricht in Deutſchland viel und gern von der «groſsen hiſtoriſchen Kunſt». Man ſteht zu ihr gewiſſermaſsen in einem platoniſchen Verhältniſſe; man kann ſie zwar nicht faſſen und erreichen, man würde ſich aber ſchämen, einzugeſtehen, daſs man ſein Ziel minder hoch geſteckt habe, als es die nun einmal theoretiſch und äſthetiſch feſtgeſtellte Aufgabe der «groſsen Kunſt» verlangt. Leider läſst ſich nur die groſse Kunſt nicht auf demſelben Wege machen, auf welchem die ganz inhaltsloſe und theoretiſche Schwärmerei des Publicums gemacht wird. Der Künſtler, welcher ſich dadurch täuſchen läſst und nur das Unmögliche für ſtrebenswerth hält, iſt mehr zu beklagen als anzuklagen. Indeſs er vornehmlich für ſeine Unſterblichkeit zu arbeiten vermeint, huldigt er leicht einem vorübergehenden Zeitgeſchmacke, der auf keine tieferen Bedürfniſſe und Ueberzeugungen begründet iſt.

Unter ſolchen Umſtänden iſt es ein Glück, wenn die reproducirende Kunſt ſich den anerkannten Meiſterwerken der Vergangenheit zuwendet. Hier allein ſteht ſie auf ganz ſicherem Boden. Die Anſprüche, welche die groſsen Meiſter des XV. bis XVII. Jahrhunderts an unſere Bewunderung ſtellen, ſind unverjährbar. Ihren Werken kann der Kupferſtecher getroſt den Aufwand von Zeit und Mühe widmen, den heutzutage ſeine Technik koſtet. Freilich ſind aber auch die Anforderungen, welche ſie an den Stecher ſtellen, ungemein viel höher als die eines modernen Vorbildes; denn einmal iſt die claſſiſche Sprache der alten Meiſter uns urſprünglich fremd und ihr Verſtändniſs ſchwierig; ſodann aber haben ſich bereits zahlreiche hochbegabte Stecher in ihrer Interpretation verſucht, ja bewährt, und das Ergebniſs des modernen Künſtlers fordert ſomit zu den gefährlichſten Vergleichungen mit den ihrigen heraus. Dies wird um ſo mehr der Fall ſein, wenn ſich ein Zeitgenoſſe an die Wiedergabe von Gemälden wagt, von denen bereits groſse, bisher für muſtergiltig angeſehene Kupferſtiche exiſtiren.

Zwei ſolche Beiſpiele lieferte uns nun gerade die deutſche Abtheilung auf der Weltausſtellung. Es ſind natürlich Stiche nach Rafael; denn es iſt ſeit lange ſchon eine kupferſtecheriſche Zunftregel, nur Rafael und immer wieder Rafael zu ſtechen, und es ſpricht gewiſs für die Dauerhaftigkeit ſeines Credits, daſs es bisher nicht gelang, ihn todtzuſtechen. Im Gegentheile erregte Eduard Mandel's Stich nach der Madonna della Seggiola Aufſehen, nachdem das Bild bereits einige vierzigmal geſtochen war. Und ſo wenig Rafael's Werke in dem ungemeſſenen Vorrathe gleichzeitiger Meiſterwerke vereinſamt daſtehen, ſo hat doch der moderne Grabſtichel ihm mehr gehuldigt als allen andern claſſiſchen Künſtlern zu-

ſammengenommen. Zu den berühmteſten Stichen aber nach Rafael gehören unſtreitig und mit Recht Friedrich Müller's Wiedergabe der Madonna Sixtina in Dresden und Longhi's Arbeit nach dem Spoſalizio in der Brera zu Mailand.

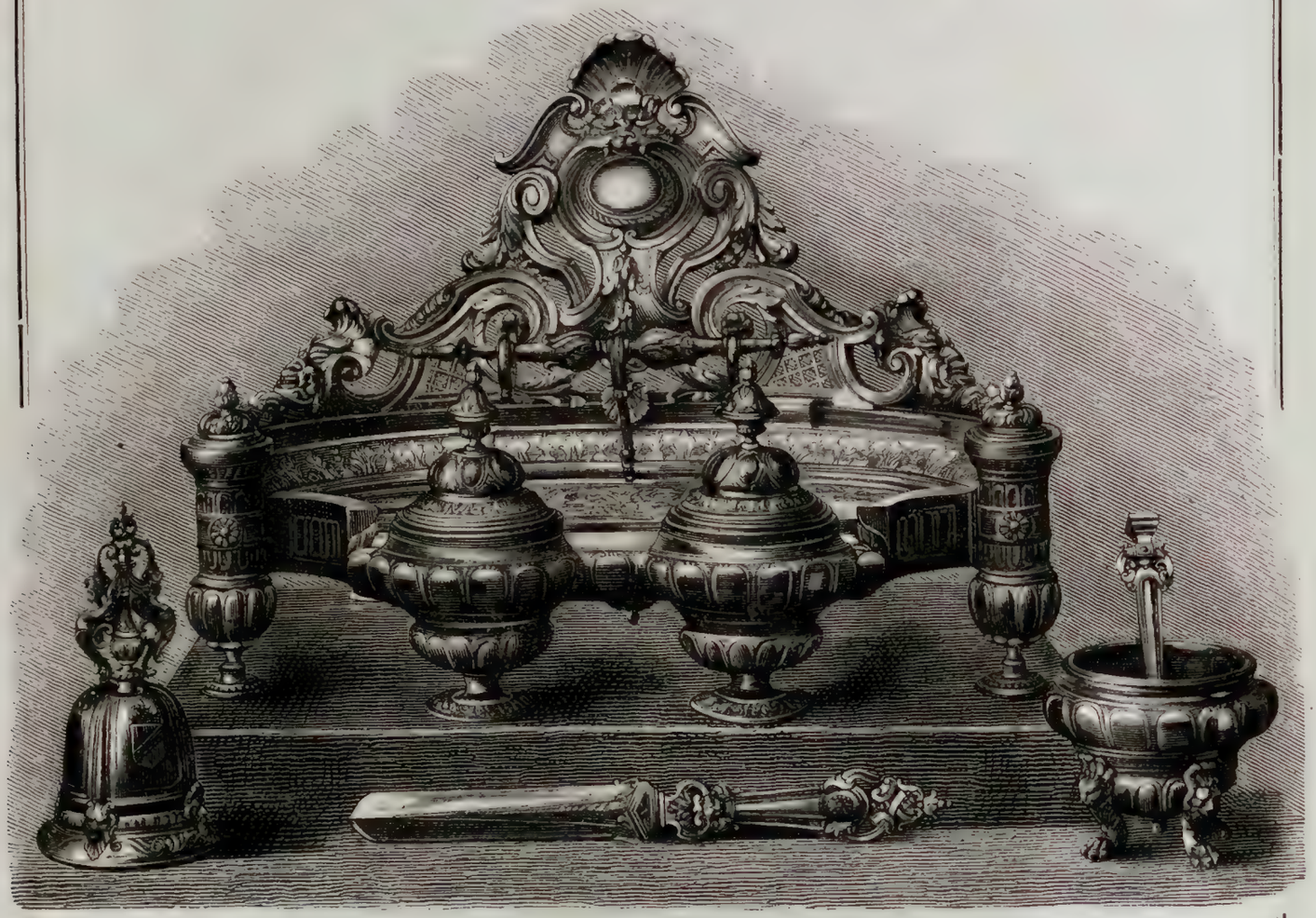
Es zeugt nun gewiſs von nicht geringem Selbſtvertrauen, daſs der deutſche Kupferſtich der Gegenwart gerade mit dieſen beiden Meiſterwerken in die Schran-



Kryſtall-Spiegel, in Relief geſchliffen, von Fritz Heckert in Petersdorf bei Warmbrunn in Schleſien.

ken tritt und ſozuſagen Concurrenzblätter für dieſelben liefert. Wenn wir den Recenſenten von Beruf und den allgemeinen Zeitungsſtimmen glauben wollten, ſo wäre dieſer kühne Wurf gelungen. Insbeſondere iſt die Sixtiniſche Madonna von Joſef Keller bei ihrem Erſcheinen Gegenſtand ungemeiner Lobeserhebung geweſen; ſogar auf Koſten der hellleuchtenden Verdienſte Friedrich Müller's. Bei der Seltenheit ſo groſser Unternehmungen auf dem Felde des Kupferſtiches hat es zwar ſein Miſsliches, das ohnedies nicht allzu rege Intereſſe des Publicums

durch eine kühle Beurtheilung abzuſchrecken; auch war es erfreulich, daſs Keller ſeine frühere blaſſe Stichweiſe zu Gunſten einer tieferen Durcharbeitung der Platte verlaſſen hatte. Nun aber, wo der Meiſter verſtorben iſt, dürfte es doch gerathen



Schreibzeug in Meſſinggufs, von Henri Perrot in Paris.

ſein, der Wahrheit die Ehre zu geben und die ihm dafür gezollten Lobſprüche auf ihr, dem Sachverhalte entſprechendes Maſs zurückzuführen. Sein Werk gehört jetzt der Geſchichte an, ſowie das Friedrich Müller's, deſſen ehrwürdiges Andenken nun ſein Recht fordert. Wüſsten wir nicht längſt, was wir an Müller's Madonna beſitzen: gerade der Vergleich mit der Keller'ſchen, die Beobachtung, wie weit dieſe hinter ihrer Aufgabe zurückbleibt, müſste uns darüber belehren. Möglich, daſs vor dem Originale auch bei Müller nicht Alles haarſcharf klappt; wie treu und wahr ſtimmt aber der Total-Eindruck mit der Offenbarung Rafael's zuſammen! Wie leuchten da die Geſtalten im himmliſchen Aether, wie flattern die Gewänder der Madonna, wie beſtimmt ſitzen alle Linien, wie glühen die römiſchen Kinderaugen? Das Alles iſt bei Keller in's Schwarze und Unbeſtimmte verflüchtigt. Die Draperien laſten, wie durchnäſst an den Figuren, die Augen ſind verwaſchen und ſehen geiſterhaft glaſig. Die Engelsglorie iſt ſtumpf geworden. Ueber dem Ganzen liegt ein dumpfer Mehlthau, der die Zeichnung verwiſcht und über die ſonnige Helle des Urbildes vollſtändig täuſcht. Das Schlimmſte aber liegt in den innern Contouren des Fleiſches. Das Körperchen

Schild von Elkington in Birmingham.

des Chriſtkindes iſt ganz unverſtändlich; die reizenden anatomiſchen Freiheiten eines Rafael ſind zu knolligen Unwahrheiten umgeſtochen worden; und die beiden Lieblinge des modernen Geſchmackes, die beiden Engelskinder an der untern Brüſtung, ſchauen traurig in die Welt. Auffallend iſt es, daſs hervorragende Vorzüge Keller's aus ſeinen frühern Arbeiten nicht auf ſein letztes Werk übergegangen ſind. Angeſichts der höhern Aufgabe, die er ſich hier geſtellt hat, ſollte man eine Steigerung ſeiner früheren bewährten Mittel vorausſetzen. Statt deſſen hat er die beſtimmte klare Stichelführung, die ſeine Disputa und mehr noch das Fresco von San Severo auszeichnen, im Stich der Sixtina aufgegeben zu Gunſten einer ſpitzen, ſtruppigen Stichweiſe, welche, ſtatt coloriſtiſch zu wirken, Lichtglanz und Sättigung der Schatten gleicherweiſe unmöglich macht. Ich kann mir dieſe Verirrung eines bedeutenden Künſtlers nur aus allgemeinen, endemiſchen Einflüſſen erklären. Es iſt der coloriſtiſche Zug unſerer Zeit, der uns hier einen Poſſen geſpielt hat.

Unwillkürlich wird man an die Manier erinnert, in welcher Henriquel-Dupont vor einigen Jahren Correggio's Vermählung der heiligen Katharina auf's neue un-

ſterblich gemacht hat. Aber Rafael und Correggio, welcher Abſtand! Alles was hier Tugend iſt, wird dort Sünde. Das Schwellen des Fleiſches, das Vibriren des Contours, der zitternde Farbennebel, der über der ganzen Bildfläche lagert, alles das hat mit Rafael's Art nichts gemein. Für Correggio hat es Henriquel unvergleichlich wiedergegeben. Sein Triumph — ich kann mich des Gedankens nicht erwehren — hat Keller nicht ſchlafen laſſen, der doch aus Erfahrung wiſſen muſste, daſs Rafael nur in ganz beſtimmten, klaren Umriſſen, nur mittelſt einfacher, gediegener Stichelzüge feſtzuhalten iſt. Aus der allgemeinen Begründung von Keller's Irrthum ſcheint mir aber auch eine allgemeine Folgerung hervorzugehen, die nämlich, daſs auch uns das Verſtändniſs einer rein ſtiliſtiſchen Vollendung der Zeichnung immer mehr abhanden kommt.

Beſſer ſteht es um das ſoeben vollendete Spoſalizio von R. Stang. Zunächſt iſt Longhi keine ſo gefährliche Folie wie Müller; doch iſt auch jener beiweitem nicht verdunkelt worden. Auch hier läſst die Beſtimmtheit der Zeichnung Manches zu wünſchen übrig, z. B. das ausgeſchliffene, unſichere Profil jener Frau zur Linken, die ſich auch im Original durch die abſcheuliche Drapirung ihres Gewandes auszeichnet. Wenn ſchon nicht beim ſpäteren, ſo können wir noch weniger beim jugendlichen Rafael ſtiliſtiſche Genauigkeit entbehren. Dafür würden wir den Farben-Contraſt gerne in den Kauf geben, durch welchen die vordere Hauptgruppe von dem duftigen Hintergrunde nicht abſticht — nein, abfällt — ein Fehler freilich, der bereits dem Originale anhaftet, vermuthlich ſeit der Zeit, da es von der dunklen Uebermalung des Grundes befreit wurde. Dem nun wieder lichten Hintergrunde aber und auch den kleinen Figuren in der Ferne hätte es hier an der entſprechenden Durchzeichnung nicht fehlen ſollen. Dieſen Schwächen, welche indeſs ebenſowohl als Conceſſionen an den Zeitgeſchmack aufgefaſst werden können, ſtehen auch groſse Vorzüge entgegen, als: ſolide Ausführung, liebevolles Eingehen in die Zartheiten des Vorbildes, willige Hingebung an den Meiſter. Immerhin bleibt Stang's Arbeit eine der bedeutendſten Leiſtungen des modernen Kupferſtiches.

Ganz anders freilich verſteht ſich Eduard Mandel auf die Wiedergabe Rafael's. Der Altmeiſter hat ja noch andere Zeiten geſehen, in denen groſse Formenanſchauung und correcte Linienführung im Sinne der Alten in Ehren ſtanden. Es waren drei Blätter von ihm ausgeſtellt. Zwei davon ſind in aller Welt bekannt und beliebt, ſo daſs es überflüſſig wäre, ein Wort zu ihrem Preiſe auszuſprechen; es ſind die Madonna della Sedia nach Rafael und die Bella di Tiziano, beide in Florenz. Dieſe Blätter ſind aber weit übertroffen durch ſeine neueſte Arbeit, durch die, zum erſtenmale geſtochene, kleine Madonna Panshanger von Rafael, ſo genannt von dem Wohnſitze des Lord W. Cowper bei Hertford, wo ſich das Bild befindet. Wenn man bei aller Meiſterſchaft der Technik von der Sedia ſagt, daſs die Schatten für das farbloſe Bild zu tief gehalten ſeien, daſs das unnachahmliche Profil der Naſe jeder Reproduction ſpottet, und von der Bella Tizian's, daſs die etwas harte Zeichnung des Kopfes nicht auf der Höhe des ſtupend getroffenen Beiwerkes ſteht, ſo ſchweigt gegenüber der jüngſten Publication des greiſen Meiſters alle und jede Kritik. Wie fein und ſinnig ſind die Strichlagen gewählt, wie delicat ſind ſie ausgeführt! Die Zierlichkeit des Con-

tours, das milde Leuchten des Fleiſches, der helle Geſammtton, ja auch das Email der frühen Malweiſe — Alles echt rafaeliſch! Wahrlich, der Kupferſtich muſs eine ſchwere Kunſt ſein, wenn groſse Meiſter doch erſt in ihren ſpäten Jahren ihr Beſtes zu leiſten vermögen! Von rechtswegen ſollte daher jeder Kupferſtecher hundert Jahre alt werden.

Die Münchener Kupferſtecher J. Bankel, Paul Barfuſs und Johann Lindner erſchienen mit guten Bildniſſen; von Letzterem iſt namentlich das Porträt des deutſchen Kaiſers, zwei Drittel der Lebensgröſse, keine gewöhnliche Leiſtung und wohl das Beſte dieſer Art. Sehr gelungen, von klarer, beſtimmter Haltung iſt

Glasteller, dunkelblau und weiſs emaillirt, mit Goldrand, von J. & L. Lobmeyr in Wien.

Johann Burger's Kupferſtich: „Bauer und Makler“ nach Vautier; duftig auch ſeine „Ruhe auf der Flucht nach Egypten“ nach Van Dyck. Johann Kracker hat ſein Talent vergeblich an das letzte Gaſtmahl der Generale Wallenſtein's nach Julius Scholtz gewandt; ein ſolcher Hexentanz von Glanzlichtern eignet ſich überhaupt nicht für den Grabſtichel. Gut in einem grauen Tone gehalten iſt Chriſtoph Preiſel's: „Verſäumte Eſſenszeit“ nach K. von Enhuber. Seltene Vorzüge kennzeichnen die Arbeiten von Profeſſor J. L. Raab in München: „Die Verlaſſene auf dem Tanzboden“ nach Kindler hat einen gefälligen, lichten Geſammtton; das Porträt W. Kaulbach's iſt, obwohl breit und unverſchmolzen behandelt, ſehr ausdrucksvoll; dagegen ſcheint die Radirung der Pietà nach Feuerbach zu tief geätzt und iſt dadurch unklar.

Die grofse Landfchaft von J. Richter nach C. Ebert ift eine verdienftliche Arbeit, wirkt aber etwas unruhig. Diefen fämmtlich Münchener Künftlern reiht fich noch Friedrich Vogel an; in feinem «Seni vor der Leiche Wallenftein's» ift der Knalleffect auf gefchickte, mafsvolle Weife wiedergegeben; dagegen hat feine Zeichnung nach dem Bildniffe der de Taffis von Van Dyck in der Liechtenftein-Galerie zu Wien etwas modern, albumblättlich Anempfundenes, das fich hoffentlich im Stich wieder verlieren wird. Auch A. Schultheifs: «Luther als Chorknabe mit Andern fingend», nach Lindenfchmit, ift von guter Wirkung und wäre es noch mehr, wenn fich die Lichtmaffe des Stichfeldes beffer vom weifsen Rande ifolirte.

Die «Anbetung der heiligen drei Könige» nach Paolo Veronefe von H. Steiffenfand in Düffeldorf ift eine tüchtige Arbeit. Ein ungemein liebenswürdiger Meifter aber ift Profeffor E. Willmann in Karlsruhe. Niemand verfteht es fo wie er, landfchaftliche Reize im Kupferftich wiederzugeben. Sein «Frühling» nach Knaus ift ein luftiges Stückchen. Seine Landfchaften nach Jules Coignet find kleine Meifterwerke in technifcher Beziehung und in dem Reichthume ihrer Tonfcala. Die Jahreszeiten nach Marak waren die einzigen bedeutenden Leiftungen der Radirnadel in diefer Abtheilung. Auch von Lithographie und Holzfchnitt ift uns nichts Bemerkenswerthes aufgefallen, aufser etwa die Vignetten von Albert Vogel in Berlin, meift Kriegsfcenen, welche zeichnend und für Texteinlagen in Bücher recht ftilgemäfs behandelt find.

Das Fehlen aller fogenannten feinen Kunftblätter in der deutfchen Abtheilung gäbe zu lehrreichen Betrachtungen Anlafs. Die Species der Liebhaber, welche fich einft an diefem kleinen Kaliber vergnügte, ift ausgeftorben. Was heute den Ausfchlag giebt, ift das Nietenblatt der diverfen Kunftvereine, das nur an der Wand hängt, um eine möglichft amufante und gemüthliche Familiengefchichte zu erzählen. An diefem Genre mufs nun der deutfche Kupferftich fein Dafein friften und wir dürfen ihn daher nicht für alles das verantwortlich machen, was als regelmäfsige Ration den Mitgliedern der verfchiedenen Kunft-Vereine vor die Krippe gefteckt wird.

Riechfläfchchen mit Goldfaffung und Edelfteinen, von E. Philippe in Paris.

III. Oesterreich und die übrigen Staaten.

Wie auf fo manchem andern Gebiete, gab uns die Weltausftellung auch in der öfterreichifchen Abtheilung der graphifchen Künfte Gelegenheit, zu beobachten, was Nachfrage und guter

Wille ſelbſt da zu ſchaffen vermögen, wo es urſprünglich an ausreichenden Kräften und am Angebote mangelte. Iſt nur einmal ein erſtrebenswerthes Ziel geſetzt, der Bewegung Spielraum geboten, dann finden ſich wohl bald auch Talente ein, welche davon Gebrauch machen. Wie traurig ſtand es noch vor einem Jahrzehnt in Wien um die vervielfältigende Kunſt! Unter der Aegide privilegirter Kunſtvereine hatte man es glücklich ſo weit gebracht, daſs die Kupferpreſſen und lithographiſchen Anſtalten faſt nur mehr höhere Maculatur lieferten. Daſs die Kupferſtich-Proſa eines Heinrich Rahl keinen Nachwuchs fand, brauchen wir wohl nicht zu beklagen, und in welchen traurigen Ausläufern die Stöber'ſche Schule ſich verlief, konnte man an einem Portrait des Kaiſers beobachten, das unter der Nummer 806 ausgeſtellt war und ſich nur etwa durch den beigeſetzten runden Preis von fünfzig Gulden auszeichnete. Dafür lieferte die Ausſtellung ein erfreuliches Bild von der regen Thätigkeit, welche insbeſondere Wien auf allen Gebieten der reproducirenden Kunſt gegenwärtig entfaltet. Nur die franzöſiſche und die deutſche Abtheilung laſſen ſich in dieſer Beziehung mit der öſterreichiſchen in Vergleich ſtellen.

Mittelſtück für ein Aquarium, nach Entwurf von O. König in Silber ausgeführt von J. Grüllemeyer in Wien.

Allerdings ſind es vorerſt nur einige wenige Künſtler, deren Leiſtungen uns ein ſo reiches Bild vor Augen führen, und dieſe ſind, wie es nach der früheren Stagnation nicht anders ſein konnte, meiſt aus der Fremde zugewandert. Nur auf dieſem Wege konnte das Verſäumte ſo raſch nachgeholt werden. An der Spitze der neuen Wiener Kupferſtecherſchule ſteht Profeſſor Louis Jacoby aus Havelberg in Preuſsen, ein Schüler Eduard Mandel's und ſo wie dieſer ein eifriger Bekenner jener ſtrengen, ſtilgerechten Grabſticheltechnik, welche ſich zu Ende des vorigen Jahrhunderts aus der claſſiſchen franzöſiſchen Porträtiſten-Schule herausgebildet hat. Die Verdienste Jacoby's beruhen vorzüglich im Porträtſtich. Die charakteriſtiſchen, fein durchgeführten Köpfe von Theodor Mommſen, Henzen und Profeſſor Brücke verdienen umſomehr Anerkennung, als ſie aus

originalen Aufnahmen des Meiſters ſelbſt hervorgegangen ſind. Das kleine Bildniſs Grillparzer's, welches die Geſammtausgabe von deſſen Werken ziert, iſt die zarte, maſshaltende Wiedergabe einer frühen Daffinger'ſchen Miniature. Einen glücklichen, ſehr lobenswerthen Schritt nach rückwärts machte aber Jacoby mit dem Bruſtbilde Rokitansky's. Er geht darin von der des Kupferſtiches unwürdigen Gepflogenheit ab, den Kopf des Portraites haltlos in der Luft oder vielmehr auf der weiſsen Papierfläche hängen zu laſſen. Mit Verleugnung ſeiner Reichthümer hatte der moderne Kupferſtich dieſe bequeme Ausflucht von der Armuth der Lithographie entlehnt. Jacoby giebt nun dem geſtochenen Bildniſſe wieder ſeinen farbigen Hintergrund zurück, deſſen es bedarf, wenn es als fertiges modernes Kunſtwerk und nicht als Skizze und Bruchſtück wirken ſoll. Eine ſolche ſkizzenhafte Darſtellungsweiſe ſei der Radirung, dem Holzſchnitt und andern leichtern Arten der Technik unverwehrt, dem ſchweren Kaliber des Grabſtichels aber ziemen derartige Abkürzungen nicht. Vielmehr erweiſt es ſich dem Kupferſtiche vortheilhaft, wenn auch der Grund noch durch irgend eine architektoniſche Umrahmung eingeſchloſſen und zuſammengehalten wird, wie dies Jacoby hier nach dem Beiſpiele der älteren claſſiſchen Meiſter wieder verſucht hat. Eine andere, noch ungleich erfreulichere Neuerung — wenn wir die Rückkehr zu einer älteren, beſſeren Uebung ſo nennen dürfen — conſtatiren Jacoby's Bildniſſe von Kaiſer und Kaiſerin, in ganzer Figur geſtochen nach Winterhalter. Das Verdienſt des Stechers ſteht hier um ſo höher, je weniger ihm der Maler vorgearbeitet hat. Immer wieder muſs aber hervorgehoben werden, wie hoch die Gunſt der Verhältniſſe anzuſchlagen iſt, welche dem Künſtler einen ſo weitgehenden Auftrag zu Theil werden lieſs. Vielleicht daſs das ſeltene Beiſpiel doch Nachfolge findet und den Mächtigen dieſer Erde die Wahrheit zu Gemüthe führt: daſs ſich Standbilder oder Denkmäler aere perennius am beſten mittelſt der Kupferplatte herſtellen laſſen!

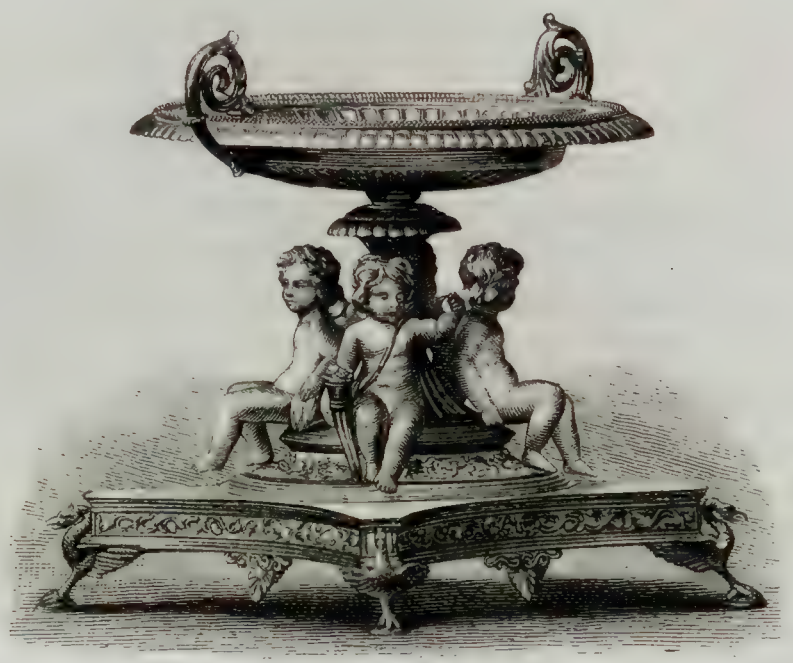
Einen ſehr begabten Schüler Jacoby's lernen wir in Johann Klaus aus Wien kennen. Der noch unvollendete Abdruck eines groſsen Stiches nach der «Schlacht von Kolin» von Sigmund L'Allemand, welchen der junge Künſtler mit kaiſerlicher Unterſtützung ausführt, verſpricht durch ſeine correcte Zeichnung und feinfühlige Abtonung einen ſchönen Erfolg. Die gleichen Vorzüge vermögen wir leider an den Radirungen desſelben Künſtlers, insbeſondere an denen nach Canon, Schmitſon und Adolf Menzel nicht wahrzunehmen. Zum Gefolge Jacoby's gehört auch der gewiſſenhafte, liebenswürdige Nürnberger Johannes Sonnenleiter, deſſen «Junge Kätzchen» nach Knaus, «Speckbacher und ſein Sohn» nach Defregger und «Die ereilten Flüchtlinge» nach Kurzbauer überall gerne geſehene Gäſte ſein werden. In C. E. Forberg aus Düſſeldorf iſt der Wiener Stecher-Colonie ein weiteres Talent zugewachſen. Dies verbürgt der gelungene Stich nach Vautier, mit dem er auf der Ausſtellung debutirte.

Eine ſeltene Begabung für die ſtilgerechte und doch zugleich auch maleriſche Wiedergabe von Architekturwerken beſitzt Heinrich Bültemeyer aus Hameln bei Hannover. Die groſse, prächtige Anſicht des St. Stephans-Domes, die er im kaiſerlichen Auftrage vollendet hat, iſt, wie keine andere, des Wiener Rieſenwahrzeichens würdig. Und damit auch die Landſchaft und das Thierſtück ſeine Ver-

tretung finden, defs waltet der emfige Grabftichel von Karl B. Poft in feinen grofsen Blättern nach Friedrich Voltz, Paufinger und Andreas Achenbach.

Die Radirung wird nur durch Einen namhaften Meifter vertreten; diefer Eine aber wiegt für Viele, fowohl durch die Qualität feiner Leiftungen, wie durch die Productivität, deren er fähig ift. William Unger aus Göttingen bildet eine ganze Schule für fich. Er hat bei Niemandem gelernt, als etwa bei den alten Meiftern, die er nachbildete, und fchwerlich wird auch Jemand bei ihm lernen, wenigftens nicht Dasjenige, was ihn vor Allen auszeichnet; denn das ift einer Uebertragung nicht fähig, es ift der Ausflufs einer ganz fpeciellen perfönlichen Begabung. Wie kein Anderer, verfteht es Unger, jenes unfagbare Etwas, welches wir Farbe nennen, aus dem Faffe: Gemälde, in die Bouteille: Radirung, abzuzapfen, ohne dafs der Geift, die Blume des edlen Inhaltes verloren geht. Das fchwankende Spiel der Lichter, er weifs es mit der Spitze feiner Nadel feftzuhalten; in dem Streite von Hell und Dunkel zieht er mit Sicherheit die Diagonale ihrer beiderfeitigen Wirkung; nie ift er verlegen um die Stelle, welche mit Nachdruck dem Aetzwaffer auszuliefern ift. Bedenkt man, dafs Unger unmittelbar vor den Gemälden zu arbeiten pflegt und das Original gleich im Gegenfinne auf die Platte reducirt, fo kann dies unfere Bewunderung für die Trefffficherheit des Meifters nur fteigern. Es gehört ein ganz ungewöhnliches Gefchick dazu, eine Reihe farbiger Effecte in fo compendiöfer Kürze wiederzugeben, ohne dabei feinem Vorbilde untreu zu werden. Doch liegt es in der Natur diefer genialen Begabung, dafs fie mit ganzem Erfolge nur auf jene Werke anwendbar ift, die überhaupt einen folchen Auszug unbefchadet ihrer Wirkung vertragen, ja theilweife durch diefe Vereinfachung dem weniger geübten Auge fogar verftändlicher und fomit wohlgefälliger werden. Das kunftgefchichtliche Gebiet, in welchem das Scepter — foll heifsen die Radirnadel William Unger's unumfchränkt waltet, ergibt fich daraus von felbft. Vom Clairobscur Correggio's zieht es fich fort zu den Schlagfchatten der „tenebrofen" Italiener, von diefen erftreckt es fich hinüber zu den Spaniern, um fich dann unter den farbengewaltigen Holländern des fiebzehnten Jahrhunderts in's Endlofe auszubreiten. Was Unger auf diefem ihm unterworfenen Gebiete der Coloriften zu leiften vermag, hat er uns durch zahlreiche Proben bewiefen. Gerade für die Spitzen der malerifchen Entwicklung, die zuweilen eine ziemlich fchwer verftändliche Sprache fprechen, gerade für Frans Hals, für Rembrandt und die Seinen ift Unger der befte Dolmetfch. Weniger fchon eignen fich die Gemälde eines Rubens für die gleichen Reproductionsmittel. Bei aller Farbenpracht und üppigen Lebendigkeit feiner Darftellung hält Rubens überall an einer beftimmten zeichnenden Umfchreibung der Einzelheiten feft. Mächtig dehnen und blähen fich feine Formen, aber bei aller Spannung und Fülle durchbrechen fie ihre Umriffe nicht zu Gunften einer allgemeinen Lichtvertheilung und Farbenftimmung. Eine Reproduction erfordert daher bei gröfsern Dimenfionen jene klare, confequente Linienführung, wie fie Rubens felbft in der von ihm geleiteten Stecherfchule eingeführt hat. Die fchlichte und doch fo glanzvolle Stichweife der Bolswert, Vorftermann, Pontius, de Jode wird für Rubens immer claffifch bleiben. Am eheften hat noch der Altar des heiligen Ildefons im Belvedere etwas von jener allgemeinen, in Duft zerfliefsenden Farben-

Vifitière in vergoldeter Bronze, nach Entwurf von A. Haufer ausgeführt von J. Grüllemeyer in Wien.



Vifitenkartenfchale in vergoldeter Bronze, nach Entwurf von O. König ausgeführt von J. Grüllemeyer in Wien.

Atmofphäre, welche der Radirung wahlverwandt ift, und infoferne konnte Unger doch auch an der grofsen Platte, die er nach diefem Hauptbilde von Rubens ausgeführt hat, einen fchönen Erfolg erringen.

Der Wiener Holzfchnitt findet die gediegenfte Pflege in dem Atelier Fr. Wilh. Bader's aus Brackenheim in Württemberg. Seine Anficht vom Weltausftellungsplatze und die Anficht von Wien aus der Vogelperfpective find grofsartige technifche Leiftungen. Feinern künftlerifchen Gefchmack zeigen aber namentlich feine Nachbildungen von verfchiedenen Gegenftänden der Kunftinduftrie. Der Wiener Xylographen-Verein hat eine Reihe fehr tüchtiger Kräfte aufzuweifen, deren Vielfeitigkeit der forgfältigen Durchführung im Einzelnen kei-

Emaillirte Untertaſſe, von Baranzewitſch in Moskau.

Käſtchen in Email, von E. Philippe in Paris.

nen Eintrag thut; ich nenne nur: O. Mende, A. Horn, L. Geisbe, A. Günther und Hermann Paar. Von Letzterem ſtammt auch der vortreffliche Farbenholzſchnitt nach dem Bildniſſe des Greiſes von Jan van Eyck im Belvedere. Die Chromoxylographie iſt Eigenthum der „Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt," deren Publicationen hier überhaupt ziemlich viel Raum einnahmen.

Was die übrigen Staaten an Werken der reproducirenden Kunſt ausgeſtellt hatten, ward von Frankreich, Deutſchland und Oeſterreich wo nicht an Zahl, ſo noch mehr an Bedeutung dermaſsen übertroffen, daſs nicht viel zu bemerken übrig bleibt. Die Schweiz beſitzt in Friedrich Weber zu Baſel eine gediegene Kraft.

Seine Grabſtichelblätter nach Rafael, Luini und Holbein erfreuen ſich gerechter Anerkennung; insbeſondere das Bildniſs Amerbach's nach Letzterem erhebt ſich bis zu einer des Originals würdigen, coloriſtiſchen Wirkung. Die Bildniſſe des Kronprinzen und der Kronprinzeſſin des deutſchen Reiches ſind zwar leichter, doch nicht ohne Geſchmack ausgeführt. Belgien ſtellte nur wenige, aber geſchickte und feinfühlige Zeichner von franzöſiſcher Schule u. A. Guſtave Biot und J. Delboëte als Stecher, H. Danſe als Radirer und Fl. Van Loo als Lithographen. Holland lieferte bloſs Stahlſtiche von J. H. Rennefeld und P. J. Arendſen in Amſterdam.

Reichlicher hatte Italien ausgeſtellt, als machte es den Verſuch, den alten Ruf ſeiner Grabſticheltechnik noch zu retten. Von C. Raimondi erſchien ein ſehr groſses Blatt: Correggio's Himmelfahrt Mariä im Dom zu Parma, zum Theile noch nach der Zeichnung ſeines berühmten Schwiegervaters Paolo Toſchi, aber nicht mehr mit der weichen, ſchimmernden Farbentiefe deſſelben ausgeführt. An ähnlichen Härten leidet der groſse Stich Luigi Sivalli's nach dem ſogenannten „Tag" von Correggio. Sorgfältige Stichelblätter brachten noch T. A. Juvara, G. Micale, M. A. Martini u. a. Einen eigenthümlichen Contraſt dazu bilden die kräftigen Radirungen von Francesco di Bartolo: Thierſtücke und Bildniſſe, die wie aus dem Norden importirt erſcheinen; darunter ein Graf Cavour in ganzer Geſtalt mit einem Beleuchtungseffect à la Rembrandt. Auch ein Zeichen der zielloſen Strebungen in der heutigen italieniſchen Malerei.

Nur England hatte noch im groſsen Maſsſtabe gedruckte Kunſtblätter ausgeſtellt. Schöpfen wir noch einmal Athem zum letzten, ſchweren Gange! Der Quantität nach ſteht die engliſche Abtheilung der franzöſiſchen am nächſten, der Qualität nach aber — iſt es eine ganz andere Welt, in die wir uns hier verſetzt finden. Es iſt, als wandelten wir durch die kunſthiſtoriſche Schreckenszeit vergangener Tage. An die Vergangenheit erinnert ſelbſt der leider verſtorbene R. A. E. Graves, der einzige geniale Lenker des Stichels, der uns den „Blue Boy" des Gainsborough vervielfältigt hat. Die modernſte Verbrämung bilden allerdings gelungene Nachbildungen von Kunſtinduſtrie-Gegenſtänden durch die Etching Claſs des Science and Art Departement im South-Kenſington-Muſeum. Effectvolle Ausnahmen ſind auch die Radirungen der drei Slocombe und von J. H. M. Whiſtler: Anſichten und Architekturen, gut gezeichnet, grell beleuchtet und mit tüchtigem „Bart" gedruckt. Dazwiſchen hin und wieder die Holzſchnitte des „Graphic," deſſen unruhige Fauſtpraxis mit den aus dem Grunde herausgeriſſenen Lichtern der ſoliden, wenn auch einförmigeren Illuſtration der „Illuſtrated London News" den Rang abgelaufen hat. Faſt alles Andere iſt gemiſchte, ſehr gemiſchte Manier, Schabkunſt, Aquatinta, Stahlſtich und wie die edlen Surrogate des kunſtgerechten Kupferſtiches alle heiſsen! Brutale Originalität und flache Fabrication reichen ſich hier in bewunderungswürdiger Weiſe die Hand. Wahrlich, wenn dem ſo iſt, daſs uns dieſe Inſulaner nur ein verfloſſenes, früher allgemeines Stadium der Kunſtreproduction conſervirt haben, dann muſs man es ja faſt ein Glück nennen, daſs die Sündfluth der Photographie über ſie hereingebrochen iſt, um wenigſtens den Markt des Continentes von dieſer Waare zu ſäubern!

M. Thauſing.

Emaillirte Vaſe, von Ravené & Suſsmann in Berlin.

Der Farbendruck.

Es iſt nun einmal ſo in unſern Tagen, daſs das Neue nicht ſelten nur deſshalb, weil es neu iſt, das oft kaum in geringerem Grade nützliche Aeltere verdrängt. So ſehen wir die Schwarzlithographie faſt ignorirt, während der bunte Steindruck in allen ſeinen Phaſen zu immer gröſserer Geltung gelangt. Die Urſache hievon liegt übrigens in dieſem Falle wohl hauptſächlich in dem natürlichen Reizmittel der Farbe. Die meiſten der lithographiſchen Anſtalten brachten daher auf der Weltausſtellung vorwiegend Farbendrucke zur Anſchauung, der Schwerpunkt ihrer Unternehmungen hat ſich eben faſt ohne Ausnahme ganz ausſchlieſslich dahin gewendet.

Beginnen wir unſere Revue mit Oeſterreich, ſo haben wir einer ganz reſpectablen Anzahl von Firmen zu gedenken, deren Leiſtungen ſich mit ihrer Zeit und den in anderen Ländern gemachten Fortſchritten zu meſſen im Stande ſind. Zu den bedeutendſten und älteſten Unternehmungen in Wien, welche ſich um die Hebung des Oelfarbendrucks groſse Verdienſte erworben haben, zählt die k. k. lithographiſche Anſtalt von Reiffenſtein, welche eine wahrhaft impoſante und ebenſo geſchmackvoll arrangirte Ausſtellung ihrer Werke veranſtaltete. Die Thätigkeit dieſer Kunſtanſtalt umfaſst alle Zweige der Lithographie von der kleinen

Perſiſches Metallgeräth.

unbedeutenden Vignette angefangen bis zum vollendeten, in prächtigen Goldrahmen gefaſsten Oelfarbendruck. Durchweg begegnen wir in dieſen mannigfachen Leiſtungen einem guten, von künſtleriſchem Geiſte beſeeltem Geſchmacke. Auch können wir nicht umhin, das Vorgehen dieſes Induſtriellen anzuerkennen, neben ſeiner freilich Allem überſchriebenen Firma auch die bei jedem Werke beſchäftigten künſtleriſchen Kräfte an eigens angebrachten Täfelchen bemerkbar zu machen. Es machte dieſs eine um ſo beſſere Wirkung, als die auf den Unternehmer gefallene Auszeichnung demzufolge gleichzeitig auch denjenigen die verdiente Anerkennung zuertheilte, ohne deren Mühen und künſtleriſche Fähigkeiten die beſten Abſichten des Unternehmers geſcheitert wären. An den Oelgemälde-Imitationen der Firma Reiffenſtein möchten wir vornehmlich die Freiheit der techniſchen Behandlung, die Friſche und Klarheit der Farben, wie die characteriſtiſche und künſtleriſche Wiedergabe der Originale rühmen. Die oft ängſtliche und daher ſchablonenhafte

Erſcheinung des gewöhnlichen Farbendrucks iſt faſt ganz vermieden, während die verſtändniſsvolle, keine Mittel ſcheuende Behandlung des Drucks bei ſelbſtverſtändlicher Vermeidung nachträglicher Retouchen die Schönheit der Reſultate weſentlich zu fördern vermochte. Der bekannte, treffliche Genremaler Franz Schams, der begabte Landſchaftsmaler Varrone, der virtuoſe Aquarelliſt und Porträtmaler Pitner, der Lithograph Maraſtoni, einer der beſten ſeines Faches, u. A. haben der genannten Firma durch ihre Arbeiten ganz ausgezeichnete Dienſte geleiſtet und wenn auch die Originale nicht immer von dem wünſchenswerthen Werthe ſein mögen, indem ſie vorwiegend der beliebten Gattung angehören, welche auch auf den Ausſtellungen am eheſten Liebhaber und Käufer findet, ſo iſt doch keines-

Zuckerdoſe in Email-Champlevé, von Barbédienne in Paris.

wegs die Würde des Inſtituts durch Darſtellungen von Frivolitäten u. dgl. geſchädigt worden.

Neben einer Reihe künſtleriſch angeordneter und beſtens ausgeführter Diplome, z. B. von der Hand Profeſſor Laufberger's, neben einem maſſenhaften Materiale von Vignetten, Initialen, Adreſſen u. ſ. w. wie auch kleineren und gröſseren Publicationen, — wir nennen den tropiſchen Urwald nach Selleny, lithographirt von dem verdienſtvollen Landſchaftsmaler G. Seelos und die Seegrund-Darſtellungen des Baron v. Ranſonnet, — ſahen wir ein intereſſant ausgeſtattetes Werk des Erzherzogs von Toscana über ſpaniſche Küſtenländer, deſſen erſter Band vollendet iſt und an deſſen in Aquarellmanier ausgeführten Blättern ſich vornehmlich die Landſchaftsmaler Selleny, Seelos, Nowopacky, Marak, Aug. Schaeffer u. a. betheiligt haben. Aber auch den ernſteſten künſtleriſchen Unternehmungen ſich zuzuwenden, zeigt die Anſtalt das Beſtreben, worüber uns die

gelungene Reproduction der Tizian'ſchen Kirſchen-Madonna durch Maraſtoni belehrt.

Eine ſehr bedeutende Stellung unter den lithographiſchen Kunſtanſtalten Wiens behauptet auch die Firma Hölzel. Dieſelbe iſt mit groſser Opferwilligkeit beſtrebt, die beſten künſtleriſchen Kräfte an ſich zu ziehen. Eine Reihe guter, oft vortrefflicher Oelgemälde-Imitationen nach Fr. Defregger, Eberle, Voltz, A. Schönn, Hanſch, Steffan, Rieſer, Paul Delaroche, Rafael, Dürer, Murillo, van Dyck u. a. kennzeichnen das Beſtreben, Ausgezeichnetes zu leiſten. Das aufliegende Verzeichniſs der ſämmtlichen Publicationen des Herrn Hölzel verſchwieg uns leider die Namen der mit dieſen Reproductionen betraut geweſenen Künſtler. Doch wiſſen wir beiſpielsweiſe, daſs Defregger's Bild durch Pitner reproducirt wurde, während ſich Schams namentlich an der Reproduction der Werke alter Meiſter betheiligt hat. Von Ed. v. Weeber rühren verſchiedene Landſchaftsbilder her. Namentlich von Fremden dürften die Imitationen nach Fr. Alt's Aquarellen: »Wien im Ausſtellungsjahre 1873« gerne gekauft werden. Die Blätter ſind recht ſauber ausgeführt, doch etwas einförmig in der coloriſtiſchen Behandlung, woraus allerdings kaum für die daran betheiligten Lithographen ein Vorwurf erwachſen dürfte. Nicht bloſs um künſtleriſche Aufgaben macht ſich die Anſtalt verdient, ſondern auch um das Schulweſen, in welcher Richtung dieſelbe vielverſprechende Publicationen von Anſchauungsbildern u. dgl. im Werke hat. — Paterno's lithographiſche Anſtalt cultivirt mit Glück die beliebten Reproductionen der ſo populären Bilder von Gauermann. Ferner ſtellte dieſelbe Chromolithographien nach den Gemälden: »Madonna della Sedia« von Rafael, «Ecce homo» von Guido Reni, «Mater dolorosa» v. Carlo Dolce, «Madonna dell' uva» von Mignard, lithographirt von Schams, Bauer und Maraſtoni aus, endlich als neueſtes Werk einen in ſeiner coloriſtiſchen Wirkung gut bemeiſterten Farbendruck: »Holländiſche Marktſcene« (Nachteffect) nach van Schendel, lithographirt von Ed. von Weeber. — Das erſt vor wenig Jahren errichtete Atelier für Chromolithographie und Oelgemälde-Imitation von Conrad Grefe, einem bekannten Wiener Künſtler, bildet ſich ebenfalls energiſch heran. Eine Reihe guter Reproductionen, von welchen wir vornehmlich die nach Löffler-Radymno, Ranftl, Geſellſchap, Rota u. a. m. nennen wollen, bekundet die lobenswerthe Thätigkeit, mit welcher der genannte Künſtler ſein Unternehmen fördert. — Das erſt vor kurzer Zeit entſtandene Specialgeſchäft für Farbendruck von S. Czeiger mag allerdings beſtrebt ſein, ſeinem Programme nach groſse, ganz vollendete Nachbildungen von bedeutenden Meiſterwerken moderner Künſtler herauszugeben. Wenn uns beim Ueberblick der Ausſtellung dieſer Firma vorwiegend der gute Wille, weniger die That einleuchtet, indem wir bis jetzt doch nur mehr oder minder gute Originale, aber ſtreng genommen wenig von wahrhaft bedeutenden Meiſterwerken der modernen Kunſt vervielfältigt ſahen, ſo dürfen wir, namentlich in Anbetracht des Umſtandes, daſs es oft ſchwer iſt, ausgezeichnete Kunſtwerke zur Reproduction für den Farbendruck zu erlangen, das Treffliche nicht unterſchätzen, das von der Unternehmung namentlich in Bezug auf Farbenhelle und tüchtige Ausführung der Bilder geleiſtet wurde. — Die literariſch-artiſtiſche Anſtalt von C. Dittmarſch, deren hauptſächliche Thätigkeit ſchon

ihrem Titel nach mehr literariſch-illuſtrativen Publicationen als dem Oelfarbendrucke zugewendet iſt, betheiligte ſich, neben einer anſehnlichen Ausſtellung von nicht in dieſen Specialbericht gehörenden Arbeiten, mit zwei gröſseren Chromolithographien, darſtellend «Hirtenſcenen aus der Campagna», deren Ausführung, obwohl etwas hart, doch im Uebrigen als gelungen zu bezeichnen iſt. Die von derſelben Firma ausgeſtellte «Paſſion» für Landkirchen mag ihrem Zwecke wohl entſprechen, dagegen hätte ein ſehr veraltetes Kaiſerbild wegbleiben können. Unter der Firma Gerold ſahen wir die in Farbendruck ausgeführten, längſt bekannten Panoramen vom Semmering und die Weſtbahnanſichten, während der Schwerpunkt der bedeutſamen Thätigkeit dieſer altberühmten Firma bekanntlich nicht in den Rahmen dieſes Berichtes fällt. Theilweiſe recht verdienſtvolle Leiſtungen des lithographiſchen Farbendrucks lieferten noch Leo Tein, Gerhardt und Schmutter, während die k. k. Staatsdruckerei, welche früher groſse Verdienſte um die Hebung des Farbendrucks ſich erworben hatte, dieſsmal vorwiegend auf anderen Gebieten der graphiſchen Künſte excellirte.

Im Ganzen genommen iſt zu betonen, daſs ſeit der verhältniſsmäſsig kurzen Zeit, in welcher man ſich in Wien überhaupt mit dieſer Technik befaſst hat, mit viel Erfolg gearbeitet worden iſt. Den Wiener Unternehmungen wäre nur noch zu wünſchen, daſs ſie in ihrem Einfluſſe auf die allgemeine Bildung des künſtleriſchen Geſchmackes ſo weit kommen, ohne Gefährdung ihres geſchäftlichen Betriebes ſich Aufgaben zuwenden zu können, wie ſie von der Kunſt in der edelſten Bedeutung des Wortes gefordert werden.

Hiezu gehören wohl vor der Hand noch opferwillige Männer und was dieſe nicht zu erzwingen im Stande ſind, wäre ſodann die Aufgabe der Vereine. Der erſte Verſuch der »Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt« mit der durch Maraſtoni erfolgten Reproduction des ſo ſchönen Aquarellgemäldes des leider der Kunſt ſo frühzeitig entriſſenen Meiſters Bitterlich hat dieſe Geſellſchaft ermuthigt, eine Folge von Werken der berühmteſten alten Meiſter durch den Farbendruck zu publiciren. Wir begrüſsen dieſen Gedanken auf's freudigſte, da nur durch ſolche voranleuchtende Bilder das noch immer etwas unterſchätzte Weſen des Oelfarbendrucks als Reproductions-Mittel für Gemälde höchſten Ranges zur vollen, würdigen Bedeutung erhoben zu werden vermag. Wir ſehen, welch groſsen Beifall und welche ungewöhnliche Würdigung die

Spitzenbefatz (point-lace); öſterreichiſche Frauenarbeit.

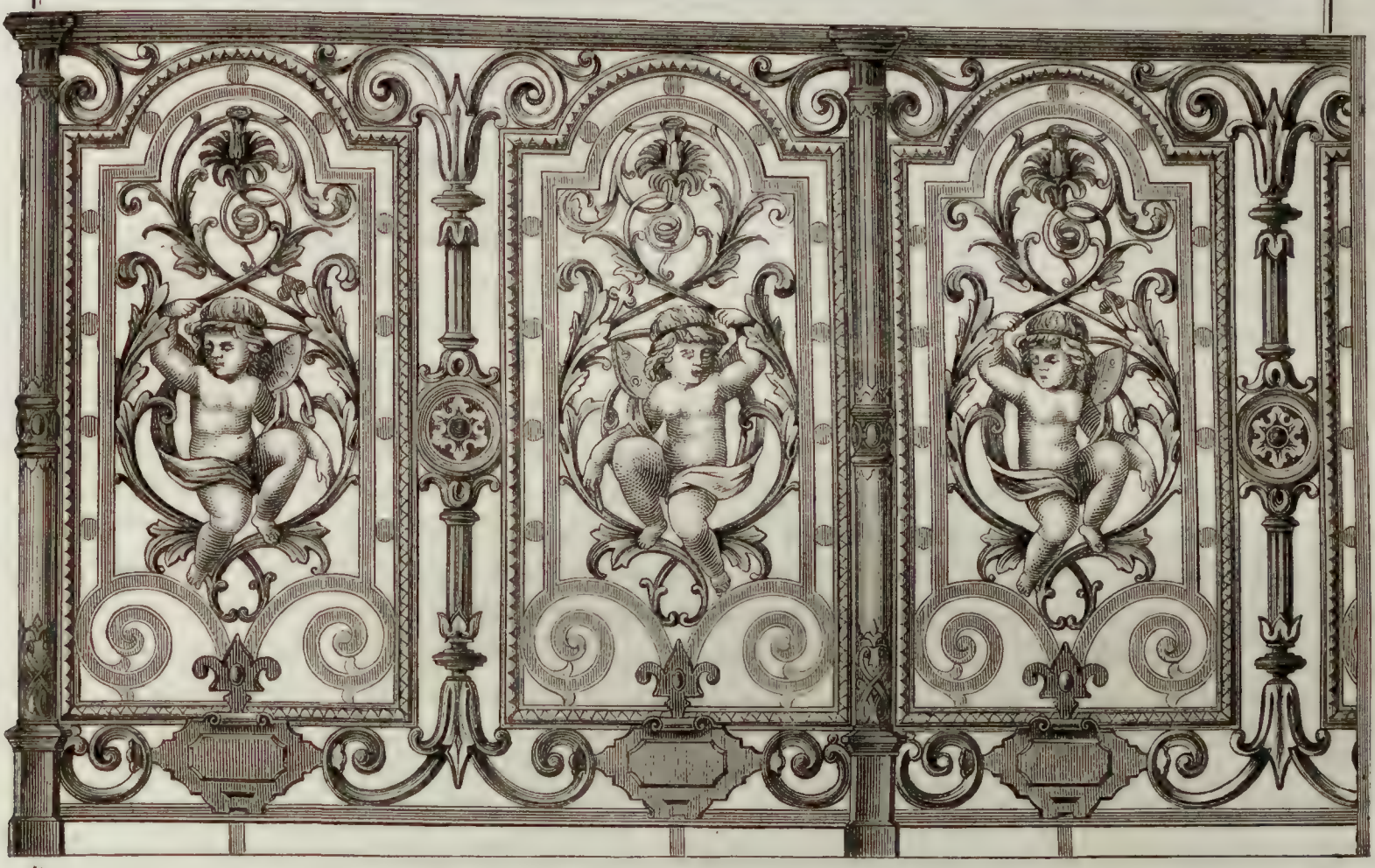
Arundel-Society erworben hat, und diejenigen Unternehmungen, welche ſich in letzterer Zeit auch in Frankreich und in den Niederlanden mit der Vervielfälti-

Schmiedeeiſerne Thürfüllung, entworfen von G. Schütt in Hamburg.

gung hervorragender Bilder alter Meiſter befaſst haben, dürften bei der vortrefflichen Qualität ihrer Leiſtungen auch die hierzu nöthige geſchäftliche Baſis gefunden haben.

Die Thätigkeit Deutſchlands auf dieſem Gebiete kann ſeit Jahren ſchon eine höchſt bedeutſame genannt werden. Während München unter Hanfſtängl u. A. die Wiege der trefflichſten Leiſtungen der Schwarzlithographie war, feierte Berlin nach den gewaltigen Erfolgen der Engländer in der Aquarell-Manier des Farbendrucks Triumphe in der Imitation von Oelgemälden. Die Firma Storch und Kramer in Berlin lieferte in fortwährend ſteigender Production die erſten vollendeteren Arbeiten auf dieſem Felde und ihr Ruf drang bald in alle Welt. Doch beſtanden dieſe Leiſtungen jenen der jüngſten Zeit gegenüber zumeiſt nur in einer freilich recht anſtändigen Handelswaare und die etwas trockene Technik, wenn auch ſehr fleiſsige Ausführung gaben dieſen Reproductionen etwas Uniformes in der Erſcheinung, wozu auch wohl zumeiſt die noch bedingte Wahl der Originale Veranlaſſung geben mochte. Bald ſtrebte man nach bedeutſamen Fortſchritten in Beziehung auf feſten, klaren Farbenſatz

wie auf die ſtreng characteriſtiſche Wiedergabe der individuellen Technik des reproducirten Meiſters und wenn man hiebei ſelbſtverſtändlich nach neuen, freie-



Eiſernes Balkongeländer aus Waſſeralfingen,
nach Entwurf von Profeſſor Bäumer in Wien.

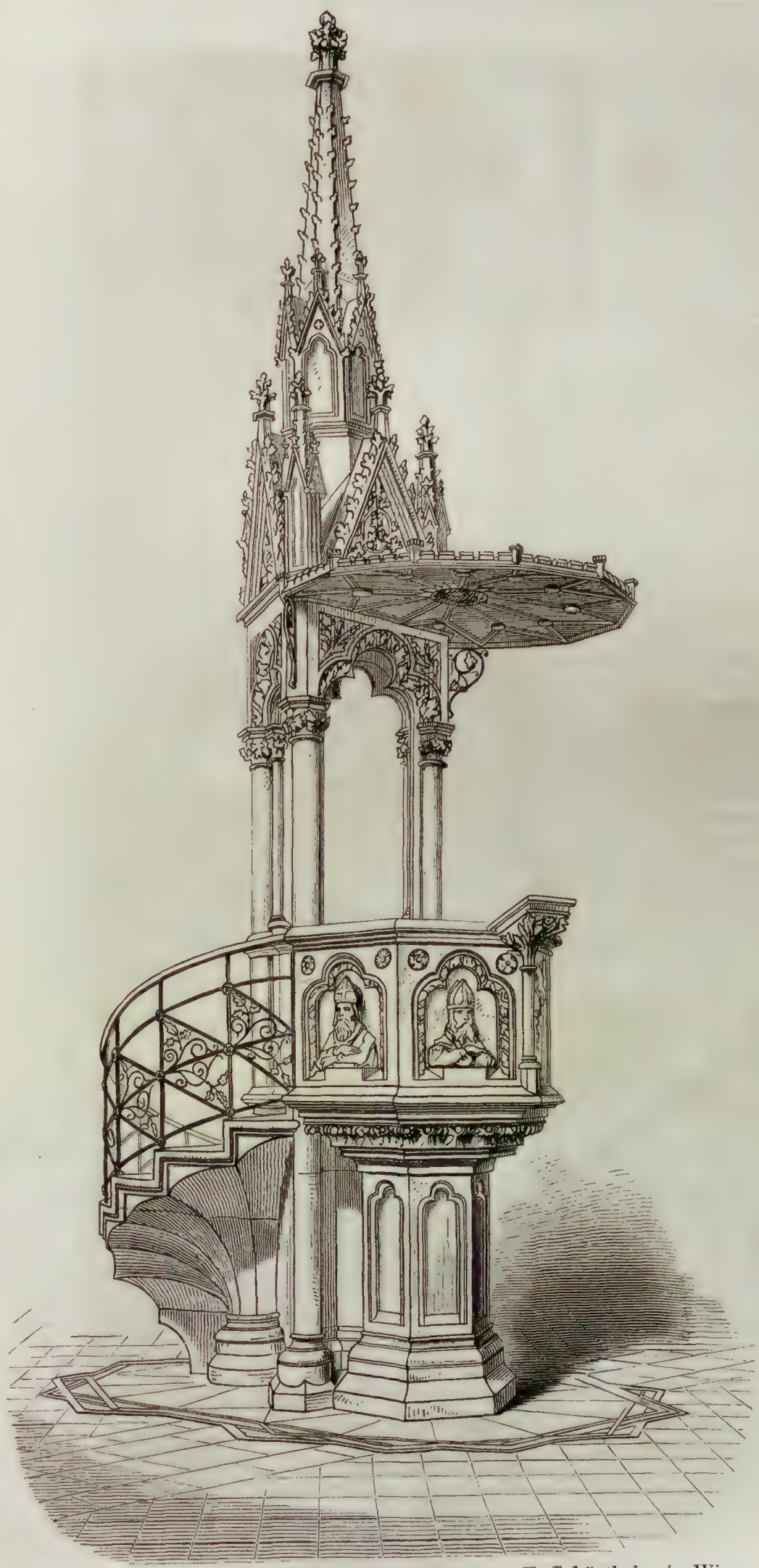
ren, rein maleriſchen Mitteln der Technik griff, ſo muſste wohl nunmehr dem bislang gehandhabten »Schummern« mit der ſpitzen Kreide der Krieg erklärt werden, um mit Pinſel, Tuſche und Meſſer weit wirkſamere Effecte erzielen zu können. Das durch dieſe neuen Mittel erforderte Druckverfahren, zu welchem neben anderem auch das von Manchen verpönte Aufſtauben von Farben in Pulver auf den noch feuchten Abzug gehört, deſſen Vorzüge ſowohl auf die Erhaltung der Farben als auf deren Leuchtkraft von nicht zu unterſchätzendem Einfluſſe ſind, hatte allerdings eine weit heiklere Technik bei der Herſtellung der Abdrücke zur Folge; doch vergalt der Erfolg reichlich den hiemit verbundenen höheren Zeitaufwand und den dadurch bedingten höheren Lohn des freilich oft mehr künſtleriſch als handwerkmäſsig arbeitenden Druckers. Haben wir ſchon in der öſterreichiſchen Abtheilung die ſprechenden Zeugniſſe all dieſer neuen techniſchen Vortheile geſehen, ſo finden wir dieſelben in eben dem Maſse in den Chromolithographien des deutſchen Reiches wieder. Leider iſt im Allgemeinen die Art der Aufſtellung der Chromolithographien hier keine ſehr günſtige geweſen, ſo daſs es in der That oft ſchwierig war, den Werth der Leiſtungen zu erkennen. Ueber alle nur möglichen Hinderniſſe muſsten wir uns zuweilen Bahn bre-

chen, um dasjenige mit eindringendem Blicke betrachten zu können, über das wir berichten ſollten. Da man, wie es ſcheint, die Oelfarbendruckbilder in Goldrahmen mehr oder minder als Decoration für die übrigen Ausſtellungsobjecte betrachtet haben mochte und dieſelben demnach hoch oder entfernt von dem, dem Beſchauer karg zugemeſſenen, Raume placirte, ſo war es, wie dieſs in der öſterreichiſchen Abtheilung durch deren Aufſtellung ſo glücklich vermieden wurde, hier weſentlich erſchwert, ſich ein Geſammtbild des Geleiſteten vor Augen zu führen. In von halbem Lichte erhellten Winkeln ſahen wir z. B. die ganz vorzüglich reproducirten Werner'ſchen Aquarelle aus Aegypten von Seitz in Wandsbeck nächſt Hamburg und die höchſt ſchätzenswerthen, mit Recht groſsen Ruf genieſsenden Chromolithographien der Firma C. H. Gerold in Berlin ausgeſtellt, während freilich die in ihrer Treue der Imitation der individuellen Characteriſtik der Hildebrandt'ſchen Aquarelle ganz einzig und unübertroffen daſtehenden Reproductionen durch die Firma R. Wagner in Berlin etwas günſtigere Aufſtellung fanden. A. Silber, Grack & Aron, Kaufmann, wie die Firmen Herrmann & Bagantz, Otto Troitzſch und Steinbock in Berlin führten gröſstentheils gute, oft bei guter Wahl der Originale ganz ausgezeichnete Leiſtungen auf dem Gebiete der Chromolithographie vor. Freilich wird die Mehrzahl dieſer Reproductionen als Marktwaare bezeichnet werden müſſen.

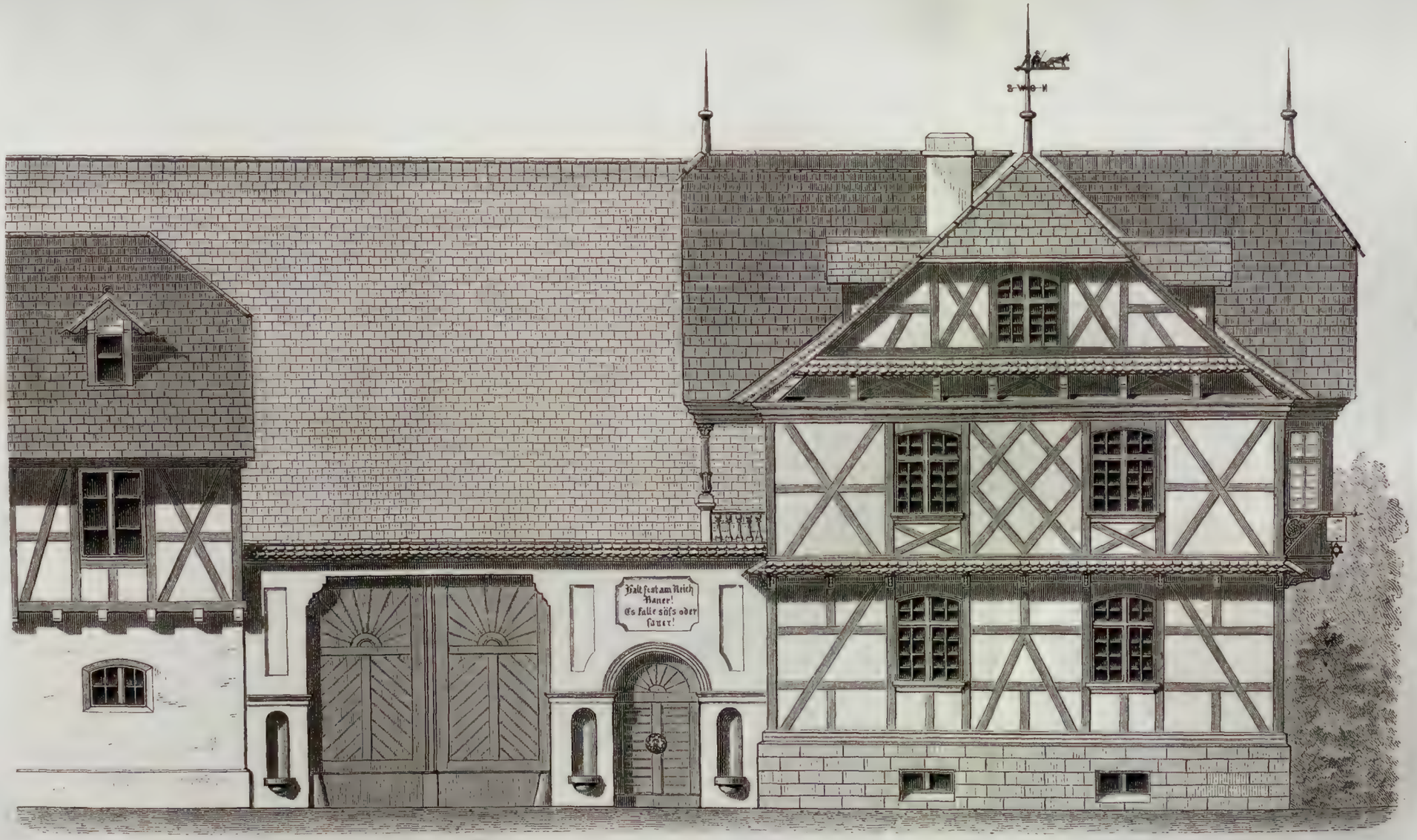
Hat man bei der Vervielfältigung durch den Kupferſtich faſt immer nur getrachtet, das Beſte zur Darſtellung zu wählen, ſo ſind es eben bei dem Oelfarbendrucke ganz andere Bedingungen, unter welchen ſich derſelbe zum Handelsartikel geſtaltet hat. Das Bild mit dem roheſten Farbeneffect bringt zumeiſt dem Unternehmer mehr Gewinn als das ſolideſte, nach allen Richtungen hin ſublimſte Kunſtwerk. Da nun aber auch die Aufſtellung der Chromolithographien in der Weltausſtellung weniger unter dem künſtleriſchen als einem merkantilen Geſichtspunkte geſchah, ſo iſt es um ſo begreiflicher, wenn die billige, alltägliche Marktware den Vorſprung gewann.

So reichhaltig und ſchön Berlin vertreten war, eine ſo kärgliche Thätigkeit ſahen wir München auf dem Gebiete der Chromolithographie entwickeln und wenn auch die Firmen Forndran, Schreiner, ſowie Aug. Becker recht viel Anerkennenswerthes anſtrebten, ſo ſcheinen doch die daſelbſt herrſchenden Kunſtverhältniſſe nicht die Stätte zu gröſseren, dieſsbezüglichen Etabliſſements, demnach zu weiterer Entwicklung in der Pflege der graphiſchen Künſte überhaupt bieten zu wollen. Aus Stuttgart ſahen wir die Firmen E. Hochdanz und Guſt. Weiſe mit guten Publicationen — namentlich was ſchöne Illuſtrationen betrifft — vertreten, ebenſo Leipzig durch die Bach'ſche Kunſtanſtalt und durch die Collectiv-Ausſtellung des Brockhaus'ſchen Verlages auf dem Gebiete des Farbendrucks. Brandes und Wolff aus Hannover ſtellten recht anerkennenswerthe Oeldruckbilder aus; namentlich muſs die ernſte, coloriſtiſche Haltung in dem Blatte nach Rembrandt anerkannt werden.

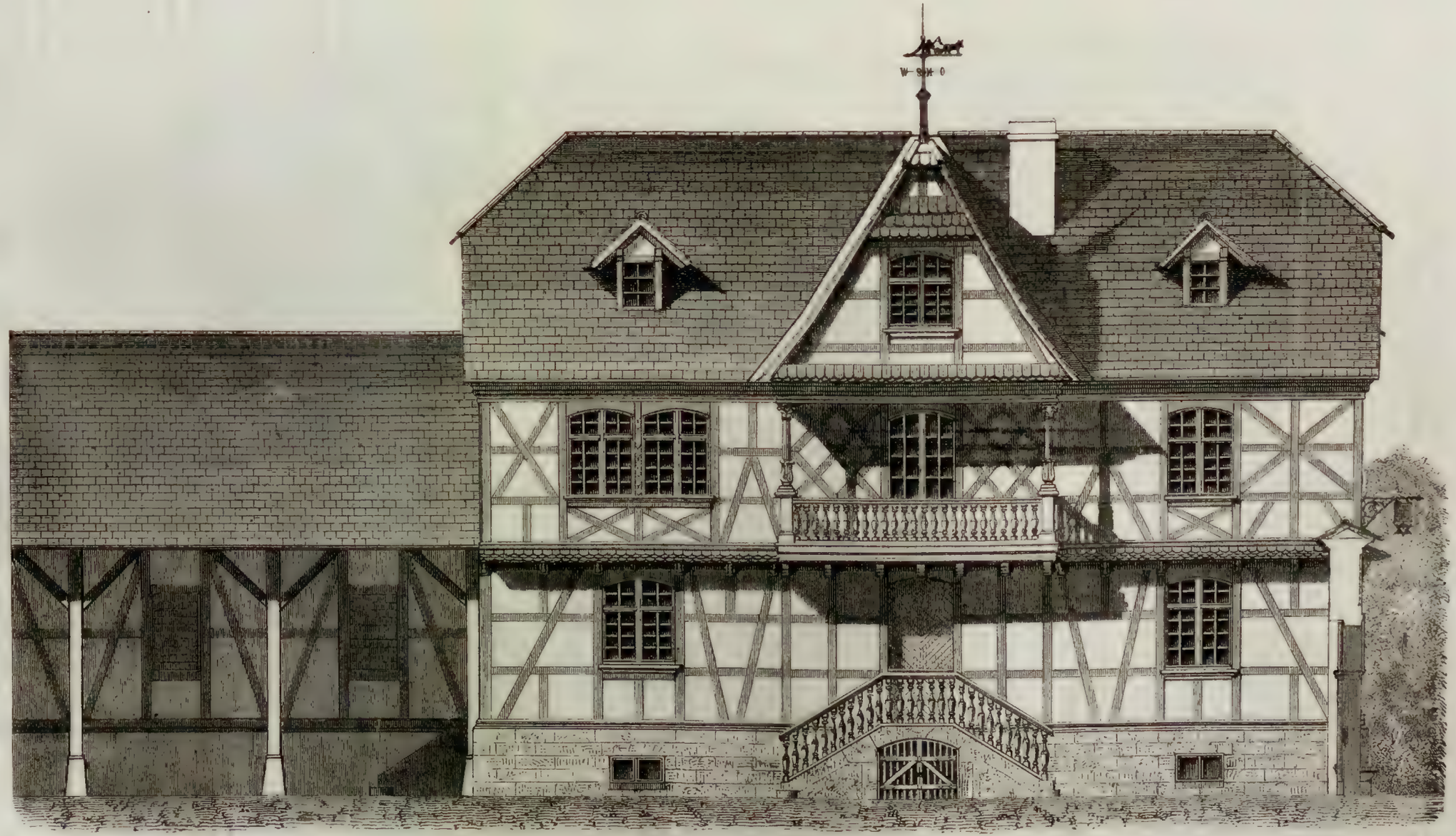
Eine höchſt bedeutende Stellung nimmt Frankreich auch auf dieſem Gebiete der Technik ein, und ſeine Vertretung auf der Ausſtellung iſt eine glänzende zu nennen. Wenn etwa geſagt werden ſollte, daſs es dem Franzoſen gegenüber dem Deutſchen an Erfindung mangle, ſo erſetzt derſelbe dieſen Man-



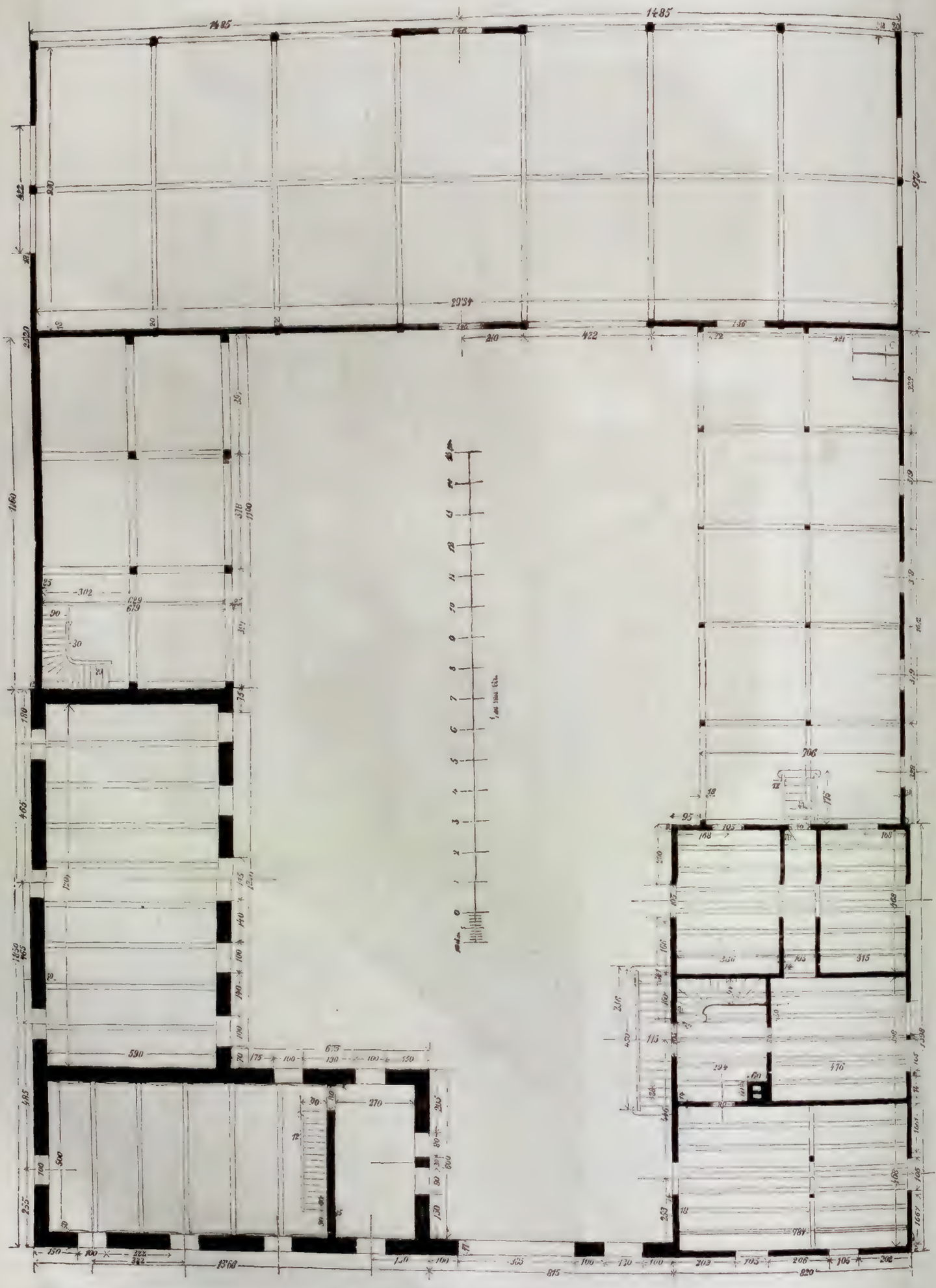
Kanzel, entworfen von Fr. Schmidt, ausgeführt von F. Schönthaler in Wien.



Elsässischer Bauernhof; äufsere Ansicht, mit der Schmalseite des Wohnhauses.



Elſäſſiſcher Bauernhof; Anſicht des Wohnhauſes von der Hofſeite.

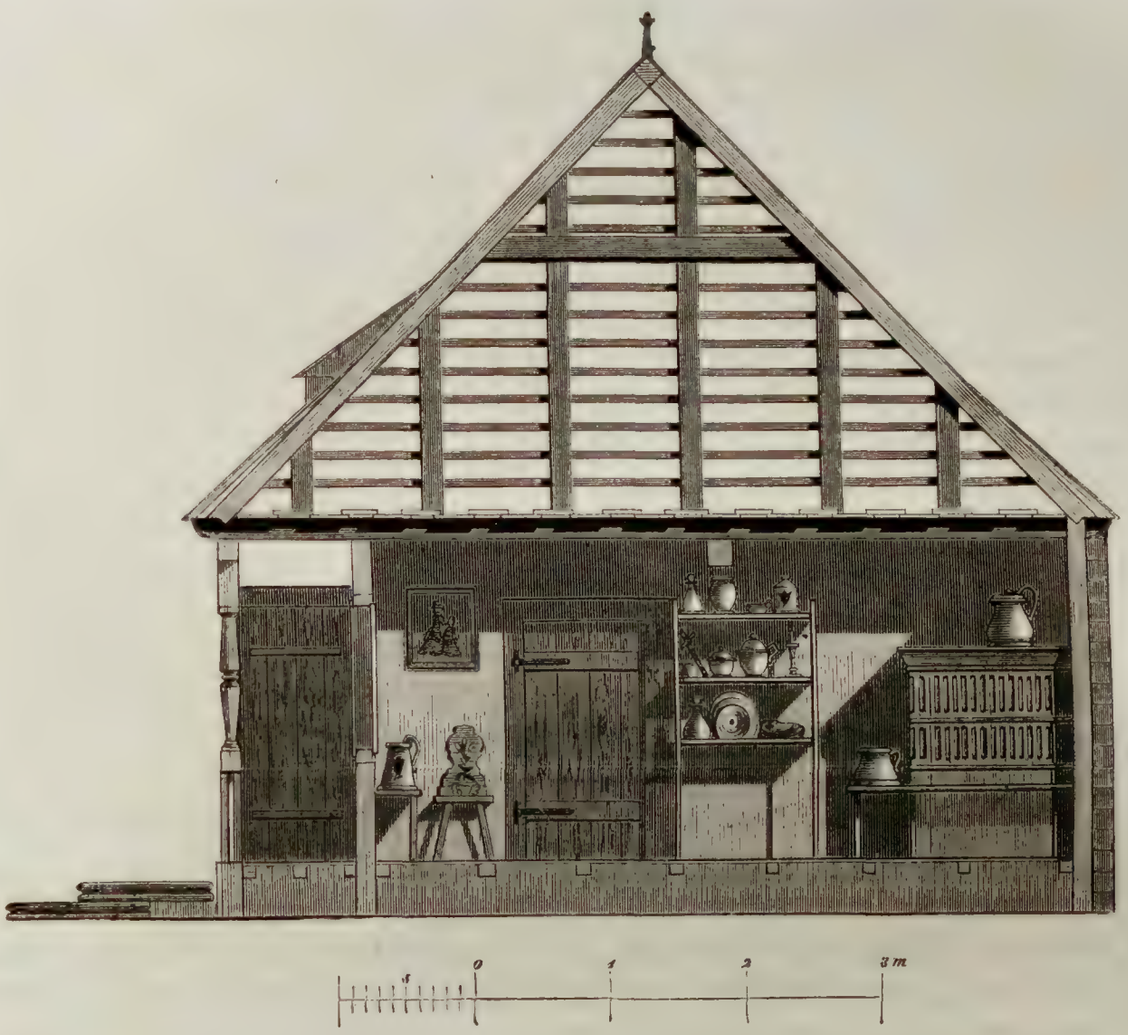


Elsässischer Bauernhof; Grundriss.

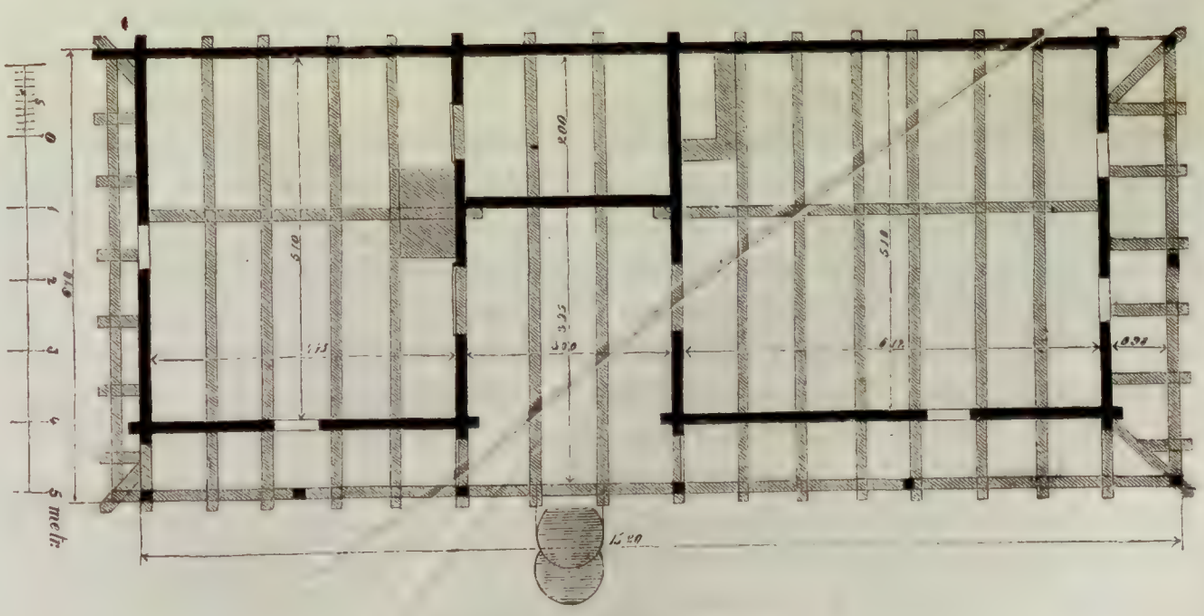
Elſäſſiſches Bauernhaus; Durchſchnitt.

gel reichlich durch den feinen Tact, mit welchem er ſeine techniſchen Mittel handhabt, durch die eminente Präciſion und durch den auserleſenen Geſchmack, mit welchen er in allen ſeinen Ausführungen in der Kunſt zu Werke geht. Dem-

Szekler Bauernhof.



Durchfchnitt des Szekler Hauſes.



Grundriſs des Szekler Hauſes.

nach vermögen wir auch ganz aufserordentliche Leiſtungen nicht nur in der Imitation von Oelgemälden und Miniaturen, ſondern auch in jenen Muſterwerken zu conſtatiren, welche in das Gebiet der Artitektur, der Bautechnik wie des Kunſtgewerbes einſchlagen. Die Firmen Dupuy und Hangard-Maugé brachten wohl das Beſte zur Schau, was gemacht werden kann. Des Erſteren Genrebilder und Thierſtücke ſind in der Feinfühligkeit der Imitation ganz einzig in ihrer Art, und eine wahre Blumenleſe moderner Leiſtungen auf dem Gebiete der Chromolithographie erblicken wir in den Publicationen des Letzteren. Die Darſtellungen des Genter Altars der Brüder van Eyck, wie jener köſtlichen Initialen u. a. Dinge verdienen die vollſte Bewunderung. Teſtu und Maſſin, Aeppel, Boulant d. Ae. und Morel reihen ſich in würdiger Vertretung den Erſtgenannten an. Allenthalben fanden wir die raffinirteſten techniſchen Mittel ſowohl in der Behandlung der Zeichnung als in der des Druckverfahrens mit vollſtändigem Erfolge zur Anwendung gebracht. Daſſelbe läſst ſich auch von den Unternehmungen ſagen, welche mehr der Geſchäftsmäſsigkeit als den ſtreng künſtleriſchen Normen Folge leiſten, wovon uns die Ausſtellung von Berg in Marſeille, J. Bognard d. J. nebſt Anderen Zeugniſs gaben. Es kann demnach mit Recht geſagt werden, daſs der gefällige franzöſiſche Geſchmack auch das allenfalls gebotene rohe Material beherrſche, womit ſich ſelbſtverſtändlich die mitunter derbe Koſt, eben durch die Art wie ſie gereicht wird, in eine anmuthende, leicht verdauliche Speiſe verwandelt.

Ganz merkwürdig gering vertreten fanden wir den Farbendruck Englands. Da, wo namentlich in der Imitation des Aquarells ſo Glänzendes lange ſchon geleiſtet wurde, wo die Verbreitung und Pflege der Chromolithographie, unterſtützt durch die mächtigen Handelsverbindungen der Nation, die groſsartigſten Dimenſionen angenommen haben, wo demnach bei der ſo aufserordentlichen Production ein überreiches Material zur Verfügung geweſen wäre, hat man es unterlaſſen, ſich an dem allgemeinen Wettkampfe zu betheiligen. Während demnach Frankreich dieſen Zweig der Kunſt durch eine umfaſſende Ausſtellung ſeiner Productionen würdigte, fanden wir in der engliſchen Abtheilung nur eine einzige Firma, John B. Day, anfangs auf einem beſcheidenen Plätzchen nächſt einer in die Annexe mündenden Thür poſtirt, welche vier Oelgemälde-Imitationen, Niagara- und Strand-Anſichten, das Abendmahl von Lionardo da Vinci und irgend ein Repräſentationsbild, welches bereits durch Feuchtigkeit beſchädigt war, ausſtellte. Die Behandlung dieſer unter Glas gebrachten Chromolithographien zeichnete ſich, bei einiger an die Xylographie erinnernden Härte des Vortrags, durch groſse Präciſion der Zeichnung, durch minutiös beobachtetes Aufeinanderpaſſen der einzelnen Farbenplatten, wie überhaupt durch die gröſste Sorgfalt der Technik aus. Jedoch von all' den in der ganzen Welt epochemachenden Leiſtungen, welche wir ſeit einer Reihe von Jahren theils in den ſo eminent durchgeführten Nachbildungen berühmter alter Gemälde, theils in einer Unmaſſe von groſsen, in breiter und ebenſo virtuoſer Aquarellmanier gehaltenen Anſichten aus Italien, der Schweiz, Schottland u. ſ. w., ferner in zahlreichen Thierſtücken und Landſchaften nach modernen engliſchen Malern, endlich in den beliebten Darſtellungen aus der Rennbahn oder dem landwirthſchaftlichen Thier-

leben ſahen und bewunderten, fanden wir in der engliſchen Abtheilung nichts, ſo daſs man mit Recht annehmen kann, England habe es verſchmäht, dieſen Zweig ſeiner glänzenden Production zur Anſchauung zu bringen.

Höchſt Anerkennenswerthes brachte dagegen die betreffende Abtheilung der Niederlande. Die Firmen W. Bos Sohn in Utrecht, Tresling & Co. in Amſterdam, wie die königl. Niederländiſche Steindruckerei im Haag leiſten Vorzügliches in Sättigung des Tons, tüchtiger Modellirung und characteriſtiſcher Zeichnung, insbeſondere aber in den hübſchen Imitationen nach Gemälden von Potter, Fr. Hals, Rembrandt, Jan Steen u. A. Einige recht gute moderne Landſchaftsgemälde, darunter ſehr lobenswerthe Aquarell-Imitationen liefern eine anſtändige Marktwaare.

Italiens ausgeſtellte Oleographien nehmen, obgleich daſelbſt der Farbendruck erſt ſpäter in Uebung kam, bereits eine recht ehrenvolle Stellung ein. Das Atelier Borzino in Mailand liefert vollkommen gelungene Imitationen ſowohl nach modernen als nach ältern Gemälden. Das Genrebild nach Cremona kann als eine vorzügliche Leiſtung hingeſtellt werden. Von höchſtem Intereſſe jedoch ſind die Nachahmungen byzantiniſcher Moſaiken, ausgeſtellt von Spithöver. Ueberhaupt nimmt Italien eine höchſt reſpectable Stellung ein in verſchiedenen Publicationen, welche das geſammte Gebiet der Kunſtwiſſenſchaft umfaſſen.

Noch erübrigt uns, der Thätigkeit auf dem Gebiete der Chromolithographie in den Vereinigten Staaten zu gedenken, die ſelbſtverſtändlich durch die bedeutſame Nachfrage, welche dieſe Art von Reproduction ſeit allem Anfange fand, gar bald zu eigenen Reſultaten führen muſste, wovon wir auch die ſprechenden Zeugniſſe auf der Weltausſtellung ſahen. Eine der bedeutendſten Firmen, die von L. Prang & Co. in Boſton, fiel uns zuerſt in's Auge. Sie brachte eine ziemlich umfaſſende Collectiv-Ausſtellung ihrer bisherigen Leiſtungen und legte, was namentlich intereſſant für den Fachmann ſein muſste, die progreſſiven Scalen zweier reproducirter, pompejaniſche Familienſcenen behandelnder Genrebilder, etwa im Stile Hamon's gemalt, zur Anſchauung auf. Wir fanden hiebei die namhafte Zahl von 33 Steinen verwendet, was allerdings in groſsem Widerſpruche zu jener Knappheit ſteht, mit welcher man beiſpielsweiſe in den Wiener Kunſtanſtalten behufs Vermeidung der zu groſsen Druckkoſten in der Anzahl der Steine vorgeht. Was nun die Art der Behandlung dieſer beiden bezeichneten Blätter betrifft, ſo ſahen wir, daſs der betreffende Künſtler vorwiegend mit der Tuſche und dem Schaber manipulirte, während die Kreide erſt etwa beim 24. Stein zur Anwendung gelangte. Die Arbeit iſt eine äuſserſt ſaubere, ja ſubtile zu nennen und reiht ſich den hervorragendſten Leiſtungen an. Neben dieſem cheval de bataille führte uns die genannte Firma noch eine ausgewählte Anzahl von Genrebildern, Thierſtücken und Landſchaften vor, unter welch' letzteren wir namentlich gute, effectvolle Marinebilder fanden. Auch über die Ausſtellung Duval's und Hunter's in New-York läſst ſich Gutes berichten, obſchon ſie mit ihren Erzeugniſſen nicht ganz an die erſtgenannte hinanreicht, ſondern mehr das gewöhnliche Effectbild cultivirt, welches von der Menge gerne gekauft wird.

T. R.

Badendes Mädchen, Marmorſtatue von R. Begas.

Carl Hoff pinx.

DIE RAST AUF DER FLUCHT.

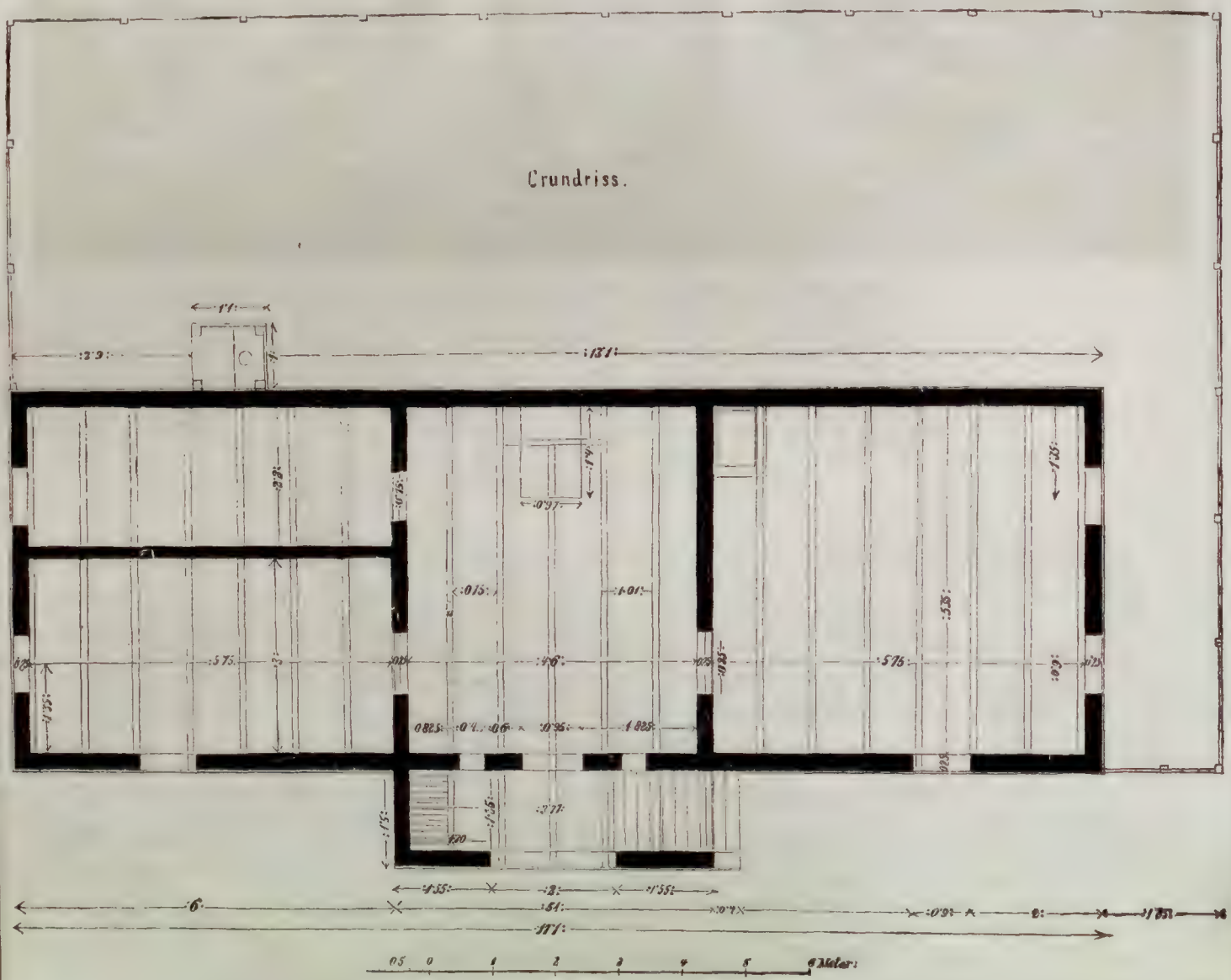
Deckel eines Käſtchens in Limouſiner Email, ausgeführt von Hans Macht in Wien.

Die Photographie.

Seit durch Archer und Frig (1851) das Collodion-Verfahren zur Erzeugung des Negativs eingeführt wurde, hat ſich die Photographie in ſtaunenerregend raſcher Weiſe zur Vollkommenheit emporgeſchwungen, ſo daſs ſie heutzutage bereits als ſelbſtändiger Induſtriezweig eine wichtige Rolle ſpielt. Die univerſelle Bedeutung des Lichtbildes für die verſchiedenſten Zweige des Wiſſens und Könnens wurde auf der Weltausſtellung von 1873 in umfaſſender Weiſe dargelegt, und ein Blick auf das reiche Material zeigte, wie lebhaft es ſich regt auf allen Gebieten des Schaffens mit der „Camera," und was die Zukunft noch zu hoffen hat. Die mechaniſche Erzeugung des Lichtbildes verwehrt es zwar, die Photographie eine „vervielfältigende Kunſt" zu nennen; nichtsdeſtoweniger aber haben mit Verſtändniſs gearbeitete Reproductionen ſowohl als directe Aufnahmen heute ein ſo bedeutſame Stellung zur Kunſt genommen, daſs ihr Einfluſs nicht zu unterſchätzen iſt und es daher gerechtfertigt ſein mag, wenn wir hier in Kurzem das Hervorragendſte, was im Prater zu ſchauen war, der Beſprechung unterziehen.

Was zunächſt die Technik der Photographie betrifft, ſo arbeitet das Gros der Photographen noch durchwegs mit dem ſogenannten Silberdruck; in aller Welt wird darin Vortreffliches geleiſtet. In der Zartheit der Lichteffecte und der Durchſichtigkeit der Töne dürfte dieſes Verfahren auch von keinem anderen in der Zukunft übertroffen werden. Der Kohlendruck (d. h. das Kohle-Copierverfahren) findet ſeine Anwendung in Deutſchland und theilweiſe auch in Frankreich, beſonders für künſtleriſche Reproductionen; das Beſte leiſtet hierin die Firma Braun in Dornach. Die Emailphotographie und Photoxylographie wird, wenn auch nicht in bedeutendem Maſse, ſo doch von einigen Photographen in hoher

Vollkommenheit betrieben. Die Photolithographie und Photozinkographie ſowie die Galvanographie waren in gelungenen Proben vertreten. Den erſten Rang unter den verſchiedenen Lichtdruck-Verfahren nimmt jedoch entſchieden gegenwärtig die ſog. Albertotypie (Preſſendruck von der Glasplatte mittelſt Druckerſchwärze) ein, die von der renommirten Münchener Firma, welche ſie zuerſt in Anwendung brachte, in glänzenden Reſultaten ausgeſtellt war.



Sächſiſcher Siebenbürger Bauernhof; Grundriſs.

Im Groſsen und Ganzen aber zeigte es ſich, daſs trotz mancher ausgezeichneten Leiſtung im Druck-Verfahren die Schwierigkeit der Herſtellung des Drucks noch deſſen Concurrenz mit der Silbercopie fernhält und daſs dem erfindenden und grübelnden Geiſte noch manches Problem zu löſen bleibt, bis das Lichtbild eben ſo ſicher und vollkommen aus der Preſſe laufen wird, wie es gegenwärtig aus dem Copierrahmen genommen wird. Das Terrain, welches die Photographie in praktiſcher Hinſicht beherrſcht, hier weiter zu verfolgen, verbietet der gemeſſene Raum; im kurzen Streifzug wollen wir nur das Hervorragendſte der verſchiedenen Länder berühren und beginnen unſere Wanderung mit Oeſterreich.

Wie ſchon bei früheren Ausſtellungen, ſo brillirten auch diesmal die Wiener Photographen im Portraitfache. Fein abgewogene Beleuchtungseffecte, ſorgfältiges künſtleriſches Arrangement bei der höchſten techniſchen Vollendung haben

Sächsisches Siebenbürger Bauernhaus; Längenschnitt.

den Wiener Viſitenkarten-Portraits einen Weltruf verſchafft, und es dürfte wenig Kunſthändler des Continents geben, die nicht in ihren Schauläden Bilder von den renommirten Firmen Ludw. & Vict. Angerer, Rabending, Luckhardt, Szekely, Gertinger, Adèle, Löwy etc. beſäſsen. Die Negativ-Retouche wird hier mit viel Bravour und gröſstentheils auch mit gutem Verſtändniſs betrieben. Damit ſei jedoch derſelben für die Photographie noch kein gutes Wort geſprochen; Schmeichelei und Betrug bleibt die Retouche bei einer guten Platte immer; entſchieden verwerflich aber ſind Productionen, wie das abſchreckende Beiſpiel, welches in der additionellen Ausſtellung als „Fortſchritt“ zu ſehen war, wo ein ältlicher charaktervoller Kopf um circa 30 Jahre jünger retouchirt erſchien.

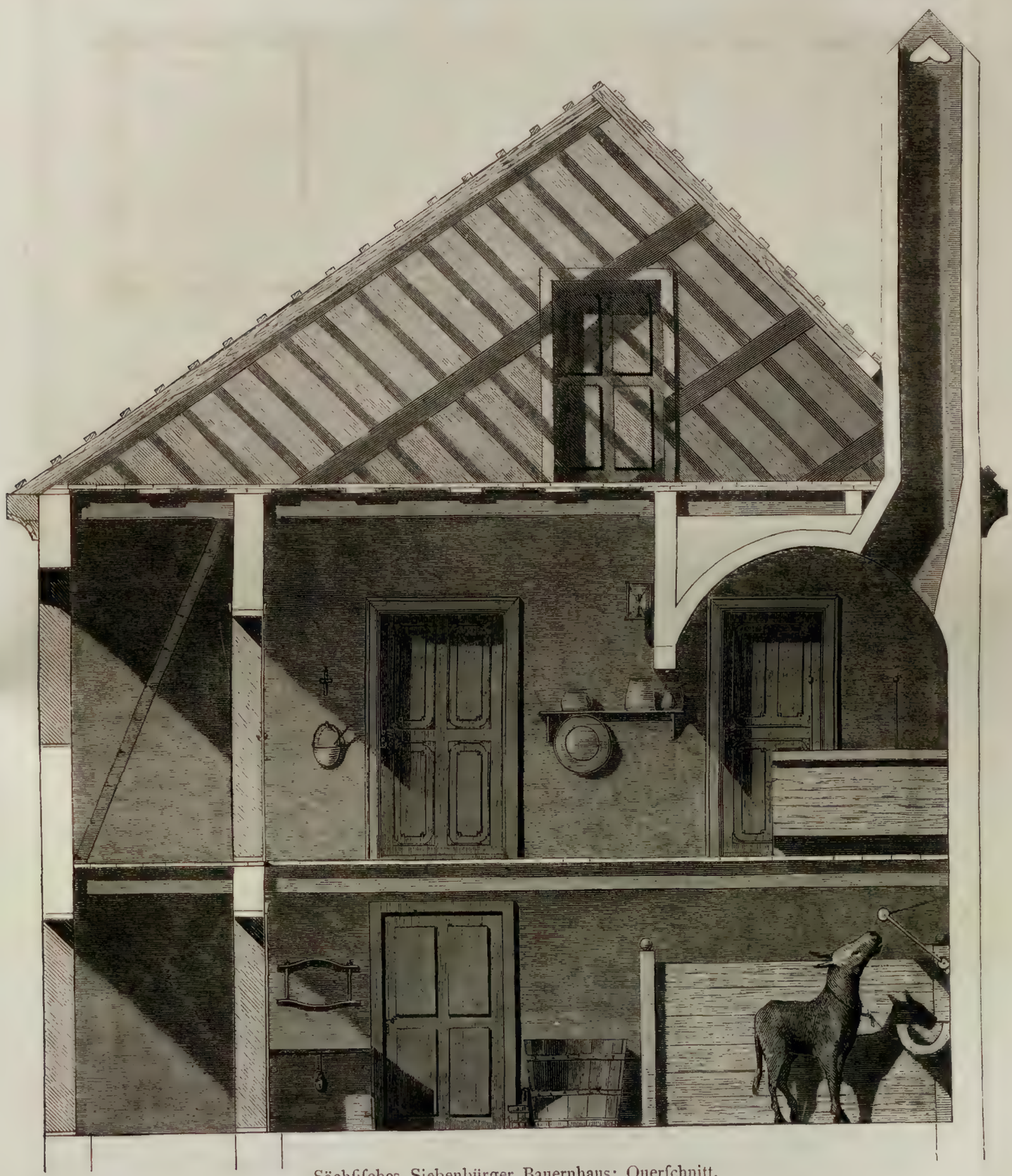
Von Landſchaften und Architekturaufnahmen ſind vorzügliche Blätter von Dr. Heid, J. Löwy und Frankenſtein in Wien, Baldi in Salzburg und Sebaſtianutti in Trieſt zu erwähnen, von letzterem ſowie von Ludw. Angerer und Löwy auch gute Arbeiten in Lichtdruck.

Die Reproduction hat in Wien ihre vorzügliche Vertretung in der Firma Wawra. Höchſt intereſſant waren die Polar-Aufnahmen des Grafen Wilczek, die Blätter der oſtaſiatiſchen Expedition von W. Burger und die Thieraufnahmen von L. Schodiſch. Wahre Meiſterſtücke in der Mikroskop-Photographie brachte Haak (Wien); es war dergleichen auf der geſammten Ausſtellung nicht wieder zu finden; ebenſo müſſen die Heliogravuren des k. k. militär-geographiſchen Inſtitutes in Wien als die hervorragendſten Leiſtungen in dieſem Fache bezeichnet werden; die auf galvaniſchem Wege reproducirten Platten von Karten und anderen Stichen in verſchiedenen Gröſsen lieſsen, was Klarheit und Kraft anbelangt, nichts zu wünſchen übrig.

Von den ungarischen Photographen nahm Prof. Koller (Biſtritz in Siebenbürgen) mit ſeinen Portraits und Genre-Scenen die erſte Stelle ein; auch unter Rupprecht's (Oedenburg) „Kinderſpielen“ fand ſich manches reizvoll componirte Bildchen.

Ueberraſchendes bot auf den verſchiedenſten Gebieten der Photographie Rufsland. C. Bergamaſco iſt bekannt als Virtuos im Portraitfache; ſeine Bilder ſind in tiefem, geſättigtem Tone gehalten und bei aller Kraft zart und weich modellirt; im Arrangement dürfte es ihm kaum ein zweiter gleichthun; in techniſcher Vollendung wären ſeinen Arbeiten nur die Bilder Mieczkowski's an die Seite zu ſtellen, welche ſich auch noch dadurch auszeichneten, daſs ſie faſt ohne Retouche ausgeſtellt waren. Reizende Landſchaftsmotive hatten Fajans und Dutkewicz (Warſchau) gebracht, worin beſonders die Helldunkel-Partien im Grün von ſeltener Durchſichtigkeit waren.

In Betreff des Wiedergebens maleriſcher Effecte — freilich mit allen und oft den complicirteſten Mitteln — ſtehen wohl die engliſchen Photographen obenan. Die ausgeſtellten Arbeiten waren in der That photographiſche Copir-Studien, bei welchen mehr das künſtleriſche Gefühl des Erzeugers und ſeine Geduld als das eigentlich Techniſche in Betracht kam. Die Landſchaften Robinſon's und Cherills, meiſt Strandbilder mit bewegter See und ſtürmiſcher Luft oder Waldbilder waren von überraſchender Wirkung. Bei den meiſten Bildern



Sächſiſches Siebenbürger Bauernhaus; Querſchnitt.

war die Luft wohl mit einer anderen Platte gegeben und gewiſſe Partien mit aller Sorgfalt im Ton angelaufen, ſo daſs das Bild ſchlieſslich nicht mehr als reine Aufnahme zu betrachten iſt, — doch kümmert die Manipulation des Erzeugers nicht mehr den Beſchauer; er ergötzt ſich an der Wahrheit des Gegenſtandes und bewundert die Geſchicklichkeit der Darſtellung. Originell in ihrer Art waren die Figuren-Bilder von Colonel Stuart Wortley (London) und der Mrs. Jul. M. Cameron (Inſel Wight), in welchen Copien nach alten Bildern (vorzugsweiſe Italienern) glücklich nachgeahmt erſchienen; einige

Ruſſiſcher Bauernhof; Grundriſs.

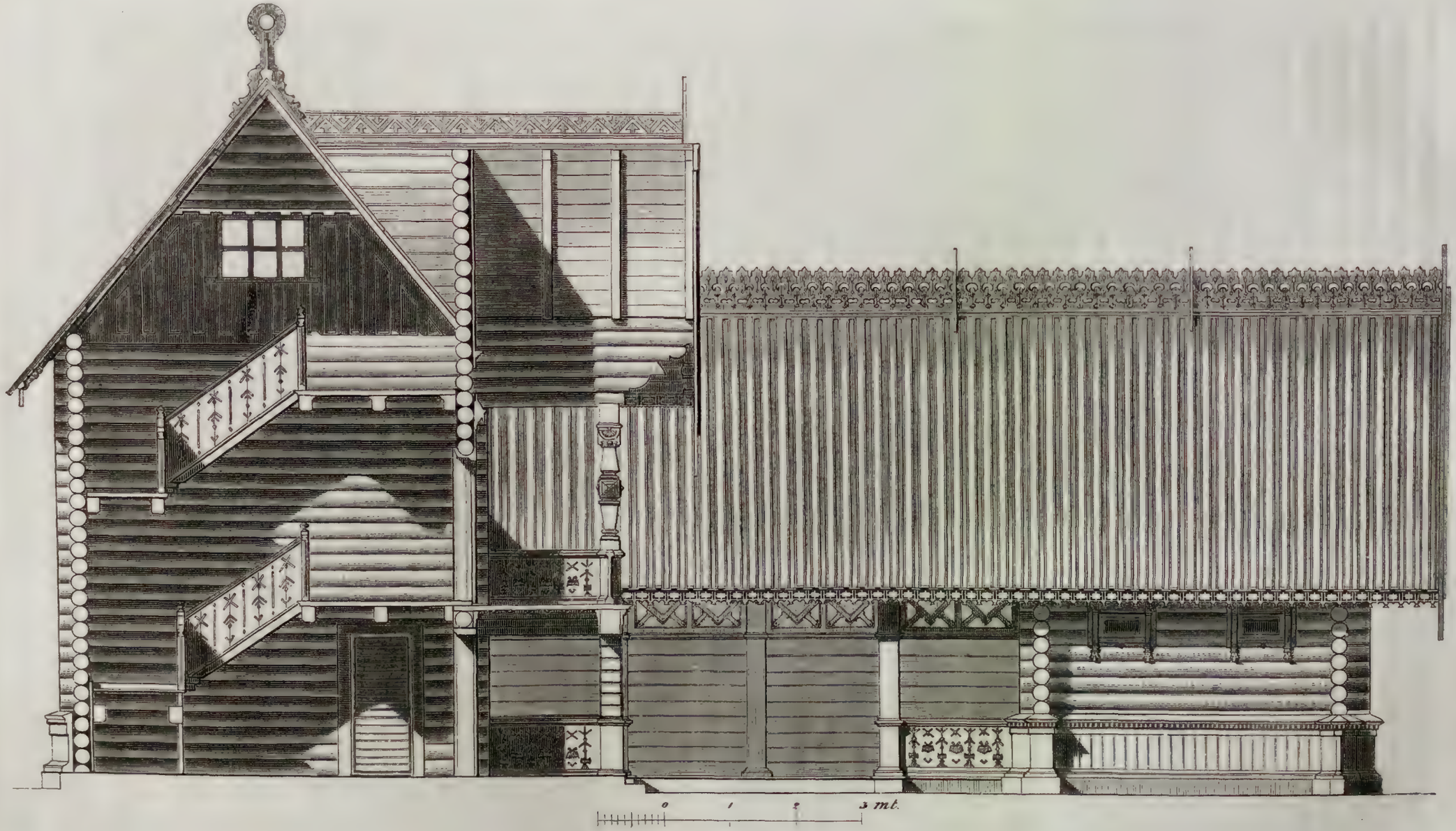
Modelle zu den geſuchten Motiven waren übrigens auch von claſſiſcher Schönheit. Der Ton erſchien matt, die Contouren abſichtlich ſtumpf und die Modellirung unendlich weich gehalten. Von feſſelnder Wirkung war unter anderen Portraits berühmter Männer Darwin's origineller Kopf. Beſonderer Erwähnung verdienen von der

engliſchen Ausſtellung auch die Thieraufnahmen von Frank Haes (London) und die Stereoskopen der Londoner Phographic Company. England hatte auf der Weltausſtellung in impoſanter Weiſe ſeine Colonien repräſentirt, und es ſpielten in den äuſserſt ſyſtematiſch angelegten Expoſitionen von Queensland und Indien die Photographien eine wichtige Rolle. Von höchſtem Intereſſe waren darunter die Anſichten aus den Hinduländern, in welchen uns vorzugsweiſe die Denkmälerwelt dieſes Wunderlandes vor Augen geführt wurde.

Aus der Ferne unſere Blicke wieder zur nächſten Heimath, zu Deutſchland wendend, treffen wir die Photographie wie kaum in einem anderen Staate der Welt im Dienſte der Kunſt. Die Reproduction von Zeichnungen und Gemälden moderner und alter Meiſter wird nirgends groſsartiger und vollkommener betrieben als von den bekannten Münchener Photographen Albert, Bruckmann, Hanfſtängl und Obernetter, welcher Letztere neben Albert im Lichtdruck die beſten Leiſtungen auf der Ausſtellung aufzuweiſen hatte. Es iſt wohl überflüſſig, hier auf die einzelnen Publicationen dieſer Firmen einzugehen; ſie haben längſt den Weg durch alle Welt gemacht. Mit Kohlebildern excellirte, wie ſchon oben angedeutet, Braun (Dornach). Auffallend ſchwach war in Bezug auf Reproduction Berlin vertreten, dagegen war Brillantes in directen Aufnahmen von Portraits, Genreſtücken etc. vorhanden; die Arbeiten der Firmen Löſcher & Petſch, Th. Prüm, Schaarwächter und Braſch ſind hier beſonders hervorzuheben; von den Uebrigen ſeien aus der Maſſe noch R. Eich (Dresden), Bieber, Benque & Kindermann (Hamburg) und Hanfſtängl (München) erwähnt.

Photographiſche Naturſtudien bilden ein neues, noch weiter auszubeutendes Feld, in welchem jedoch hie und da ſchon mit beſtem Erfolge gearbeitet wird. Obenan ſind hier Bernhard Johannes' (Partenkirchen) „Studien aus dem baieriſchen Hochgebirge“ und Völkerling's „Bäume“ zu nennen. Eine hochintereſſante Sammlung reizvoller Motive brachten auch Eckart und Richard (Heidelberg) aus dem Nekarthale und der unvergleichlichen Schlossruine am Eingange deſſelben. Grün neben Architektur, maleriſch modellirt und klar bis in's tiefſte Dunkel, bildete einen beſonderen Vorzug von F. Suck's (Berlin) Arbeiten, unter welchen auch reizende Intérieurs zu finden waren. Von den Leiſtungen in Architekturaufnahmen überhaupt ſind F. Peter's groſse Blätter vom Straſsburger Münſter als beſonders gelungen zu verzeichnen. Den Architekten hat die Photographie ſchon manche Reiſe erſpart und mit welcher Rührigkeit heutzutage auch für die Kunſtwiſſenſchaft in dieſer Sphäre gearbeitet wird, davon gaben die Wände der Ausſtellung genugſam Zeugniſs.

Die Pariſer Photographen machten vor Jahren mit ihren groſsen Louvre-Anſichten den Anfang damit, für die Architekturſchulen zu arbeiten; die Deutſchen ſäumten nicht mit zahlreichen Denkmälern ihrer Gothik; die Denkmäler der Renaiſſance wanderten in Lichtbildern ebenſo maſſenhaft über die Alpen, wie die Schätze des alten Rom und Griechenlands; die Collodionplatten drangen am Nil bis zu dem alten Meroë hinauf und zogen in Hindoſtan die verſteckten Heiligthümer der Brahmanen an das Licht der civiliſirten Welt. Bewunderungswürdig iſt die techniſche Vollkommenheit, mit welcher nahezu allerorts gearbeitet wird. Es ſeien von den Deutſchen ihrer hervorragenden Leiſtungen wegen auf dieſem Gebiete



Ruſſiſches Bauernhaus; Durchſchnitt.

noch Nöhring (Lübeck), Koppmann (Hamburg), Reinecke (Hannover) und E. Kiewning (Greifswald) erwähnt. Die Verſuche über die Perſpective und die „Verzeichnungen“ der Photographie von H. Vogel ſind als höchſt intereſſant zu nennen.

Wie in manch anderer Beziehung, zeichnete ſich auch in Betreff der Photographie die franzöſiſche Ausſtellung durch ein ſorgfältiges und zweckmäſsiges Arrangement aus; es wurde das Hauptgewicht darauf gelegt, wirklich Neues, den Fortſchritt Kennzeichnendes vorzuführen. Die Reſultate der verſchiedenen Druckverfahren waren durchweg brillant zu nennen und oft vom Silberdruck nicht zu unterſcheiden. Das non plus ultra an Reinheit und Klarheit bot Roussellon (Firma Goupil) in feinen Kupferplatten; auch die Kohlebilder deſſelben wetteiferten an Plaſtik und Durchſichtigkeit mit den beſten Silberphotographien. Mit ausgezeichneten Proben in der Photo-Zinkographie waren Lehman & Lourdel vertreten; Fleury-Hermagis, Baldus, Amand-Durand, G. Fortier arbeiten in den verſchiedenſten Verfahren mit gleich vorzüglichen Erfolgen. Im Portraite gebührte die Palme der weltbekannten Firma Reutlinger; in effectvoller Beleuchtung, meiſt im Ton tief geſtimmt, waren die Bilder von überraſchender Wirkung. Es genüge noch der vorzüglichen Leiſtungen wegen hier die Namen Geymet, Alker, Walery (Paris), A. Lumière und A. Bernoud (Lyon) zu nennen. In Gemälde-Reproductionen ſteht das Haus Goupil obenan; auch in der Eleganz der Ausſtattung der Publicationen iſt es unübertroffen; tüchtige Arbeiten in dieſem Fache waren auch von Ferrier & Lecadre ausgeſtellt. Von directen landſchaftlichen Aufnahmen war auffallend wenig zu finden, doch darunter wahre Perlen von Harriſon. Daſs die Stereoscopie in den Namen E. Lamy, J. Lewy vorzüglich vertreten war, bedarf keiner weiteren Erörterung. Welche Verwendung die Photographie in allen Zweigen der Kunſt, Induſtrie und der techniſchen Fächer in Frankreich findet, zeigte in deutlichſter Weiſe die „Expoſition de la ville de Paris,“ in welcher das geſammte Schaffen der Gegenwart gleichſam in Bildern katalogiſirt erſchien.

Candelaber aus Waſſeralfingen, nach Entwurf von Prof. Bäumer.

Italien brachte in der Photographie nicht viel Neues zur Ausſtellung; die weltbekannten Arbeiten der Firma Naya (Venedig) fanden ihrer Lichteffecte und der herrlichen Motive halber die meiſten Bewunderer; auch Bertoja's Aufnahmen enthielten manches Blatt von gelungener künſtleriſcher Stimmung; im Uebrigen fanden wir in vorzüglichen Bildern das alte Rom von Cuccioni's Wittwe, Architekturen von Roſſetti (Brescia), darunter aus vielen Stücken zuſammengeſetzt, mit Retouchen ergänzt, im Coloſſalmaſsſtabe die reizvolle Façade der Kirche S. Maria dei Miracoli in Brescia. Das Portrait war nur von den Venetianern vertreten und bot nichts Beſonderes.

Auffallend ſchwach war die Schweiz in der Photographie beſtellt; auſser Charnaux's (Genf) Landſchaften war in dieſem für das Land ſo dankbaren Genre nichts von Bedeutung vorhanden; auch von den Portraits konnte nichts hervorragend genannt werden.

Anziehenderes brachte die Expoſition der Niederlande, wo Vorzügliches im Lichtdruck von C. J. Affer (Amſterdam), Binger & Chits (Harlem) und N. B. Verveer (Haag) zu finden war; des letzteren Portraits überraſchten durch freie künſtleriſche Auffaſſung und effectvolle Beleuchtung.

Von den Belgiern ſind ſehr hübſche Lichtdrucke und gute Kohlebilder von Géruzet frères (Brüſſel) zu verzeichnen; J. Fierlants' vorzügliche Reproductionen, namentlich der Wiertz'ſchen Bilder ſind bekannt. Neyt's Mondphotographien können ſich mit den beſten engliſchen Arbeiten dieſer Art meſſen. Schweden, Norwegen und Dänemark boten auſser guten Portraits nichts Bemerkenswerthes. Von Portugal verdienen die reizvollen Madeira-Aufnahmen von Carlos Revals (Oporto) unbedingtes Lob. Das Obſervatorium in Liſſabon hatte gelungene Sonnenaufnahmen ausgeſtellt. Die Denkmäler Griechenlands wurden in ausgezeichneten Lichtbildern von P. Moraïtis (Athen) dem Publicum vorgeführt, Conſtantinopel hatte in den Photographen P. Sebach ſeinen Repräſentanten und Aegypten in J. Schöfft (Cairo). Schöffts Arbeiten waren im Palaſt des Khedive ausgeſtellt und beſtanden in Charakterbildern, die vom Vicekönig von Egypten eigens beſtellt wurden, um „Land und Volk“ am Nil zu illuſtriren.

Die Photographie America's war nur in Silberpapier-Bildern vertreten; es brillirten im Portrait W. Kurtz und W. R. Howell (New-York) und James Landy (Cincinnati); ausgezeichnete Landſchaftsaufnahmen gröſsten Formats und beſonders für Geologen und Geographen von hohem Intereſſe, hatte E. Watkins, Muybridge und Th. Houſeworth (San-Francisco) ausgeſtellt. Die Leiſtungen in der Stereoscop-Photographie von Ch. Bierſtadt und Anthony (New-York) gehörten zu dem Vollkommſten, was derart auf der Ausſtellung zu ſehen war.

Was die Photographie für die Wiſſenſchaft, Kunſt und Induſtrie in der gegenwärtig erreichten Technik zu leiſten vermag, und welche wichtige Rolle ihr als Bewahrerin vorübergehender Ereigniſſe zufällt, zeigte übrigens am ſchlagendſten die Ausbeute, welche in dieſer Beziehung während des internationalen Feſtes ſelbſt gemacht wurde. Noch bei keiner der früheren Ausſtellungen wurde durch die Photographie der Reichthum des Sehenswerthen in ſo umfaſſender und kla-

rer Weiſe der Nachwelt übermittelt, als es durch die Photographen-Aſſociation für die Weltausſtellung 1873 geſchehen iſt. Die Herren Frankenſtein, Kramer, Klöſz und Löwy, die Unternehmer des ſchwierigen und riskanten Geſchäftes, haben in ihren brillanten Reſultaten, die ſie trotz gar vieler unvorhergeſehener Hinderniſſe erzielten, gezeigt, daſs ſie die Gröſse und Wichtigkeit ihrer Aufgabe wohl erfaſst hatten, und zu bedauern iſt es nur, wenn der materielle Erfolg hinter den gebrachten Opfern weit zurückblieb. Es bedarf hier wohl keiner weiteren Anpreiſung der ausgezeichneten Arbeiten. Wer hätte ſich nicht als Erinnerung an den gewiſs für Jeden denkwürdigen Aufenthalt im Prater einzelne Blätter der reichen Collection mitgenommen? Wem wären ſie in den Schauläden der Kunſthandlungen fremd geblieben? — Der zum Schluſſe der Ausſtellung von der Geſellſchaft herausgegebene Katalog weiſt über 2000 Nummern aus, und es wurden in dem verhältniſsmäſsig kurzen Zeitraum über 14,000 Matrizen aufgenommen. Als beſonders gelungen ſind darunter die bisher noch weniger bekannten Stereoskopen (von Lamy aufgenommen) zu bezeichnen. Die vollſtändige Sammlung (die von der Geſellſchaft in verſchiedenen Formaten herausgegeben wurde) ſollte als culturhiſtoriſches Werk in keiner öffentlichen Sammlung fehlen; denn ſo wahr und deutlich ſchildert der Nachwelt kaum das geſchriebene Wort alle Seiten dieſes denkwürdigen Ereigniſſes, wie das Bild der Camera es vermag.

J. Langl.

Vaſe aus opakem weiſsem Glas, von Lobmeyr.

Schmalſeite eines Käſtchens in Limouſiner Email, ausgeführt von H. Macht in Wien.
(Vergl. S. 457.)

Architektonische Zeichnungen und Modelle.

Daſs die Baukunſt, im Gegenſatze zu ihren bevorzugten Schweſterkünſten, auf Ausſtellungen niemals ihre Werke, wie ſie ſind, vorführen kann, ſondern nur Zeichnungen, Abbildungen oder kleine Modelle derſelben, die unter allen Umſtänden nur einen abgeſchwächten, oft ſogar nur für den routinirten Fachmann verſtändlichen Eindruck der Eigenthümlichkeiten des Baues geben, und daſs die Architekten von dieſer nachtheiligen Stellung, die ihre Muſe auf Ausſtellungen einnimmt, ein ſehr klares Bewuſstſein hegen: dies mag wohl zunächſt die Urſache der auſserordentlich ſchwachen Betheiligung der Architektur an der Wiener Weltausſtellung ſein. Der Architekt weiſs wohl, wie wenig ſeine künſtleriſchen Darſtellungen auf das Publicum wirken, er weiſs, welch auſserordentliche, für praktiſche Zwecke ganz überflüſſige Sorgfalt und Ausführung den Zeichnungen gewidmet werden müſſen, wenn ſie überhaupt Beachtung finden ſollen; ſo daſs es wohl als ein günſtiges Zeichen für die bauliche Thätigkeit der Gegenwart aufgefaſst werden muſs, wenn ſich nur wenige Künſtler herbeigelaſſen haben, ihre Zeit der Herſtellung von ausſtellungsfähigen Blättern zu widmen.

Wenn dieſe ſchwache Betheiligung an ſich das Bedauern des Fachmannes hervorruft, ſo hört dieſes ſofort auf, wenn er in's Auge faſst, wie das wenige vorhandene Material in einer Weiſe placirt werden muſste, die ſelbſt von den beſcheidenſten Anſprüchen kaum erwartet wurden.

Im Allgemeinen fanden die Modelle günſtigere Aufnahme und vielleicht auch mehr Verſtändniſs von Seite des Publicums, obſchon uns auch da unſere Erwartungen im Stiche lieſsen. Was ſoll man zu ſolcher Naivetät ſagen, wenn gebildet ausſehende Leute, die wir zu beobachten Gelegenheit hatten, vor das Modell der Wiener Univerſität hintreten und daſſelbe für das Schloſs in Schönbrunn anſehen?

Es liegt auf der Hand, daſs diejenigen Nationen, denen es gegeben iſt, ihre architektoniſchen Entwürfe von vornherein in flotter, wirkungsvoller Manier vorzutragen, die Ausſtellung ſtärker beſchickten als die andern. Das gilt vornehm-

lich von den Franzoſen und in neuerer Zeit in eminenter Weiſe von den Ruſſen. Die deutſchen Schulen vernachläſſigen die äuſserliche Seite der künſtleriſchen Thätigkeit noch immer etwas zu ſehr und mancher Entwurf von trefflichem innern Werth lieſs in der That dieſen Mangel bedauern. Die ſchönſten Ideen leiden unter ungefüger, manierirter und geiſtloſer Darſtellung.

Concertpianino, von R. Ibach & Sohn in Barmen.

Wie erwähnt, war es Frankreich, ſpeziell Paris, das weitaus das meiſte an architektoniſchen Zeichnungen geliefert hatte. Indeſſen ſind es nur zum geringſten Theil die Künſtler ſelbſt, vielmehr der Staat und die Stadt, welche auf ihre Koſten und mit Subventionen die prächtigen Werke über ihre öffentlichen Bauten, ihre Aufnahmen im In- und Auslande vorlegten. Es iſt in dieſem Berichte ſchon mehrfach auf die bedeutende Unterſtützung von Seite des Staates hingewieſen worden, welche die Kunſt gerade in Frankreich erfährt, und unſere Ausſtellung hat dieſe Thatſache höchſt ehrenvoll für das genannte Reich, höchſt betrübend

für die andern illuſtrirt. — Wohl reichte das von Paris eingeſandte Material weit zurück und wäre, ſtreng genommen, nicht ausſtellungsfähig geweſen; aber das ändert die Thatſache nicht, ſondern hat ſie nur bekräftigt. Frankreich hat dadurch wieder gezeigt, daſs es eben in dem Einen Punkte höher ſteht, als alle andern Staaten: in der Anerkennung der Kunſtthätigkeit als Factor nationaler Wohlfahrt und Gröſse.

Auch die franzöſiſche Ausſtellung war unter der eigenthümlichen Gruppeneintheilung in zwei getrennte Partien zerfallen, von denen die eine, mit den prächtigen, von Paris her und aus neuern vorzüglichen Publicationen bekannten Aufnahmen und Reſtaurationen mittelalterlicher Burgen und Kirchen von Viollet-le-Duc, Queſtel, Danuelle, Lameire, Laisné u. a. in den Loggien des Kunſthofes untergebracht war, wo auch Labrouſte's Nationalbibliothek, Vaudoyer's im Bau begriffene Kathedrale von Marſeille und die ungemein groſsartig gedachten Reſtaurationen des römiſchen Forums von Baudry ſich fanden, — während im Seitenhofe des Hauptgebäudes Paris ſeine ſtädtiſchen Gebäude in Originalzeichnungen, Photographien, Stichen und Modellen vorgelegt hatte.

Höchſt intereſſant waren die ſechs preisgekrönten Entwürfe für das Hotel de Ville, unter denen derjenige von Ballu und Deperthes die alte, aus dem 16. Jahrhundert ſtammende, trapezförmige cour d'honneur durch einen rechtwinkligen Hof erſetzt und den erſten Preis davon getragen hatten. Ballu's Name tritt uns auch bei den drei bedeutendſten Kirchen entgegen: S. Ambroiſe und S. Joſèphe in romaniſchem Styl, Ste. Trinité aber in überaus reicher, an dieſer Stelle viel zu opulenter Renaiſſance. Die Front iſt eine Ueberſetzung der gothiſchen Façade von Notredame.

Von Davioud, einem der bedeutendſten Repräſentanten des neufranzöſiſchen Stils, waren ſeine Theater, Châtelet und Lyrique, ſowie das Orphéon ausgeſtellt; dann deſſen ſchöner Brunnen vor dem Théatre français in lebenswahrer Ausführung, derjenige aus dem Luxemburggarten im Modell und endlich der bekannteſte, S. Michel, in Zeichnungen und Photographien. — Detaillirte photographiſche Abbildungen des unglücklichen Palais de Juſtice von Duc und des prächtigen zweigeſchoſsigen Säulenhofes im Tribunal de commerce von Bailly ſind neben vielem Andern noch zu erwähnen.

Unter den Belgiern (5 Ausſteller) brachte Carpentier in Beloeil drei beachtenswerthe Kirchenprojecte. Als Backſteinbau ausgeführt, mit ſpärlichen Gliederungen, machen ſie in ihrer ſchlichten Einfachheit einen aufserordentlich ruhigen und wohlthuenden Eindruck. Die Brüſſeler Börſe von Suys, von der ein anſpruchsvolles Modell in der Rotunde ſtand, leidet dagegen nicht nur an ſchlechten Verhältniſſen, ſchmucküberladenen barocken Einzelheiten, ſondern auch an einem höchſt unſchönen Rhythmus der Maſſen.

England (4 Ausſteller) brachte einige auf groſse maleriſche Wirkung berechnete Entwürfe, von denen derjenige für Eaton-Hall von Waterhouſe in feiner, an's Venezianiſche anklingender Gothik ſehr bemerkenswerth iſt, während eine ebenſo lebendige Gruppirung bei dem Entwurfe für den Juſtizpalaſt von Street mit dem innern Weſen eines ſolchen Baues nicht recht harmoniren will.

In der Schweiz fanden wir die mit Spannung erwarteten Reſtaurationen

der Façade zur Peterskirche nach den Skizzen Bramante's, Peruzzi's und San Gallo's von Geymüller. Waren dieſe intereſſanten Blätter ausnahmsweiſe im Licht, ſo waren ſie doch viel zu hoch aufgehängt, ſo daſs nicht einmal das Opernglas ſie erreichte.

Die Italiener hatten viele Nummern im Katatoge, die aber nirgends zu finden waren, und das Vorhandene ſuchte man dort vergeblich. Es war ſehr viel Dilettantenhaftes darunter. Vor Allem ein abſcheulicher Entwurf für ein Theater, der nur darum auffiel, weil er unter allen Architekturzeichnungen weitaus den ſchönſten Platz erhielt. Die Italiener von heute zeigen in der Architektur, wie in deren Schweſterkünſten, kaum einen blaſſen Schatten ihrer bedeutenden Vergangenheit; es ſcheint ihnen aller Sinn für das Groſse und Monumentale abhanden gekommen zu ſein. Wenn irgendwo, ſo tritt der Mangel einer guten, mit Ernſt auf die Antike gegründeten Schule beſonders auffallend dort hervor, weil man ihn dort am wenigſten erwarten würde. In den beiden ſchönen Modellen, der Gallerie Vittore Emmanuele in Mailand, mehr noch in der Sparbank von Bologna von Mengoni zeigt ſich das recht auffallend. Einfacher, aber edler iſt Cipolla's Nationalbank daſelbſt, ausnahmsweiſe groſsartig der Entwurf für einen Nationalplatz vor S. M. degli Angeli in Rom, von Montiroli, und der Campoſanto von Genua von Reſasco, mit ernſt gehaltener Architektur in den teraſſenförmig anſteigenden Hallen, die in dem Kuppelbau über hohen Treppenanlagen ihren Abſchluſs finden. Die Verwendung von Sgraffito an den Façaden florentiniſcher Paläſte, wie ſie ein Carton von Frl. A. Fries, einer für dieſes Genre dort ſtark in Anſpruch genommenen Künſtlerin zeigt, dürfte auch in unſern nordiſchen Städten ſich mehr einbürgern; allerdings müſsten dabei etwas ſtrengere Compoſitionen zu Grunde gelegt werden.

Nicht blos quantitativ (285 Blätter), ſondern auch qualitativ vorzüglich repräpräſentirt war Ruſsland. Sein eigenthümlicher Stil ſprach ſich zunächſt in mehreren vielkuppeligen Kirchenprojecten aus, unter denen ein Entwurf für Tiflis von Schröter und Huhn durch Compoſition und Darſtellung hervorragend iſt; nicht minder in der Erlöſerkirche von Thon. Unter den Profanbauten war die ſchönſte Renaiſſance durch Alex. Krakau in Petersburg vertreten, von dem ein Bahnhof und ein Palais vorlagen; auch Stakenſchneider ſcheint in der Behandlung claſſiſcher Renaiſſanceformen ſehr bewandert; dagegen lehnt ſich Reſanoff in ſeinem Palais des Groſsfürſten Wladimir an den franzöſiſchen Rococoſtil an. Von Bohnſtedt's Entwürfen ſind diejenigen für die Villen weitaus die beſten, beſonders Villa Troſtenetz, während das Stadttheater und die Kirche, mehr aber all ſeine Interieurs ganz den unentſchiedenen, weichlichen Charakter ſeines neuen groſsen Werkes zeigen. Das Sehenswürdigſte hier waren aber die farbigen Reiſeſkizzen Koſſow's und Mesmacher's, die in ihrer Technik unerreicht ſein dürften. Beide Architekten vereint lieferten eine pompöſe Reſtauration des antiken Theaters zu Taormina in ſtreng-römiſchem Stil.

Relativ numeriſch am ſchwächſten vertreten war wohl das deutſche Reich. (34 Blätter von 18 Ausſtellern). In ſeinem Saale waren nebſt einigen kleinern drei groſse Modelle leider ſo aufgeſtellt, daſs ſie die Rückſeite dem Lichte zuwendeten. Das erſte iſt Stüler's Nationalgalerie, ausgeführt von Strack

und Erbkam. Dafs ein folcher, in ftreng claffifchen Verhältniffen und feiner Detaillirung ausgeführter Bau feine Wirkung nicht verfehlen wird, ift unzweifelhaft; bei alledem bedauern wir doch die nicht wegzuleugnende ftörende Wirkung

Kleiner Wandfchrank, entworfen von M. Kiebacher in Hamburg.

der breit vorgelegten fchwerfälligen Freitreppe, den überaus hohen Unterbau mit den grofsen Fenftern, die halbrunde Apfide und endlich die ganze Anlage als Pfeudoperipteros, was alles mit dem flachen griechifchen Giebel nicht recht harmoniren will.

Eine fehr glückliche Compofition ift dagegen die königliche Hauptbank von Hitzig, deren feine Gefimfe und Profile mit der farbigen Terracottaverkleidung wohl zufammenftimmen.

Auch das dritte Modell, das Theater in Frankfurt von Lucae, ift harmonifch in feiner Erfcheinung, wenn auch nicht ganz frei von ftörenden Unklarheiten in der am Aeufseren zum Ausdrucke kommenden Grundrifsentwicklung.

Auf gleich hohem Niveau ftehen die Entwürfe Prof. Giefe's in Dresden zum Düffeldorfer Theater, deffen Grundrifs den neueren Semper'fchen verwandt ift, und Dehn's Gemäldegallerie in Caffel.

Auch die Chemnitzer Börfe von Lipfius ift ein treffliches, an ächte deutfche Renaiffance erinnerndes Werk. Kafka und Schulze's zahlreiche Projecte zeigen ebenfalls immer die ftilvollen Formen, in der fich eine ftreng gezügelte und in der Antike gefchulte Phantafie ergehen mag. Das entfchiedene

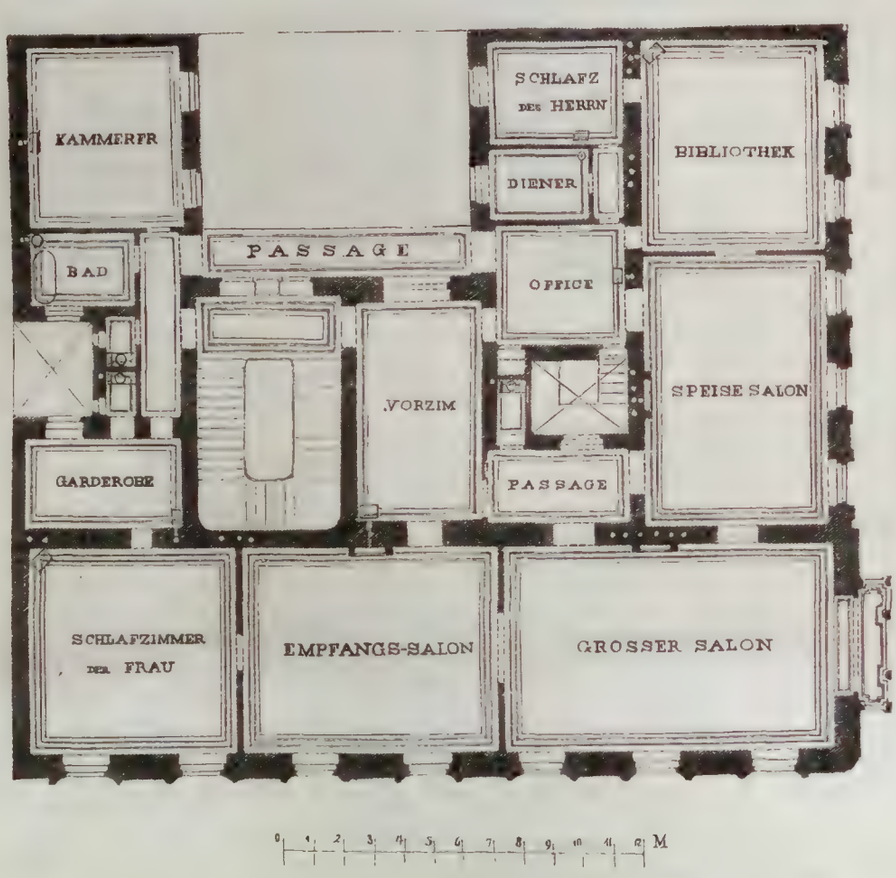
Spaniſche Wand, von Roudillon in Paris.

Gegentheil iſt bei Ebe und Benda in Berlin der Fall. Nicht die Moſaiken auf Goldgrund an den Façaden, ſondern deren überladene Decorationsarchitektur, vor Allem aber die Ausſtattung der in den Querſchnitten ſichtbaren Interieurs müſſen zu dieſem Urtheile drängen.

Von Hauberriſſer's prunkvollen Renaiſſanceprojecten iſt ein Belvedere bemerkenswerth. In den gröſseren Entwürfen, die in einer kräftigen, aber ausdrucks- und gefühlloſen Manier ausgeführt ſind, findet ſich manch fremdartiges Element; aber immerhin iſt es dankenswerth, daſs ein urſprünglicher Gothiker, der ſich dazu in dieſem Stile ſolcher Erfolge rühmen kann, wie Hauberriſſer, ſich nicht darauf caprizirt, auch Unterrichtsanſtalten im mittelalterlichen Stile auszuführen.

Budapeſt zeigte einestheils die Abhängigkeit von der Wiener, ſpeziell Hanſen'ſchen Schule in den Zinshäuſern von Kolbenheier, Hausmann u. A., andererſeits und zwar vorwiegend eine übertriebene Sucht nach Originalität, die in maaſsloſen Extravaganzen zu Tage tritt. Es dürfte nicht leicht trotz oder gerade wegen all der aufgewendeten Mittel eine abgeſchmacktere Façade geben,

als diejenige von Linzbauer für das Haus des Hrn. Ph. Haas. Eine Aufeinanderſtellung von immer ſtärker werdenden Säulen, von immer plumperen Verkröpfungen und Attiken, an deren Ausführbarkeit man geradezu zweifeln möchte, wenn man nicht wüſste, daſs derjenige, der ſolches componirt, auch kein Mittel zu deſſen Herſtellung ſcheut. Etwas ruhiger, aber an ſehr ſchlechten Verhältniſſen leidend, iſt die Façade deſſelben Architekten für das Palais Andraſſy. An der Erweiterung der Hofburg war nichts zu verderben; nur gerade das Eine, was der Architekt aus Eigenem beifügte, die doppelte Säulenſtellung zwiſchen beiden Gebäuden iſt an dieſem Platze entſchieden ganz unmotivirt und wirkungslos.



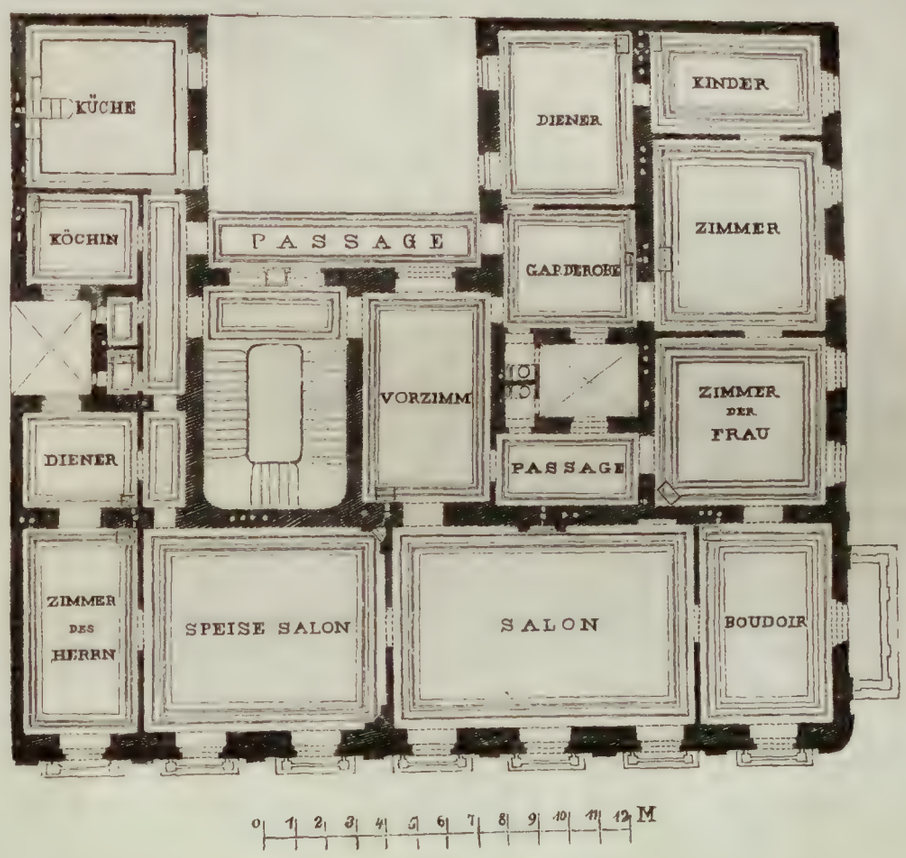
Grundriſs des Palais Helfert in Wien, von Tiſchler; erſter Stock.

Einen günſtigeren Eindruck von der Peſter Architektur geben die Modelle der Radialſtraſse. Wenn auch die erſten Gebäude derſelben, von Ybl, mit ſchweren Profilirungen, weit ausladenden Geſimſen und Verkröpfungen, mit Anklängen an die ſpäten Renaiſſançepaläſte Venedigs noch genug maaſsloſes Uebertreiben zeigen, ſo kann man dieſs vielleicht auf Rechnung des Modells ſetzen. Feiner und eleganter, und nicht ſo verſchwenderiſch, aber immerhin noch voll Conceſſionen an die Originalitätsſucht auf Koſten des guten Geſchmacks ſind die Gebäude Skalnitzky's; relativ weitaus das Edelſte und Reinſte die Projecte Steindl's, ſowohl das Stadthaus mit ſeiner mehrfarbigen Backſteinarchitektur und den farbig glaſirten Frieſen, als auch ſeine Villen, in denen reizende Motive ſich finden.

Von Ybl iſt auſser der gothiſchen Kirche noch das Zollamtsgebäude ein ganz bedeutender und ſchöner Bau.

Die Ausſtellung Wiens, — denn aus den Provinzſtädten Cisleithaniens war nur Prag mit zwei Entwürfen vertreten, — muſste ein ungewöhnliches Intereſſe erregen, da hier die Projecte und Modelle von ſo bedeutenden Monumentalbauten vorlagen, wie ſie in ſolcher Weiſe in gleichzeitiger Ausführung nur äuſserſt ſelten in der Geſchichte vorkommen.

Unter den Kirchenbauten fiel uns zunächſt von Schmidt die Choranſicht von St. Stephan mit den zu gleicher Höhe ausgebauten zwei Thürmen in's Auge. Das zweite Project, die Fünfhauſer Kirche, iſt eines der intereſſanteſten Beiſpiele des Compromiſſes zwiſchen der Gothik und der römiſchen Antike, indem



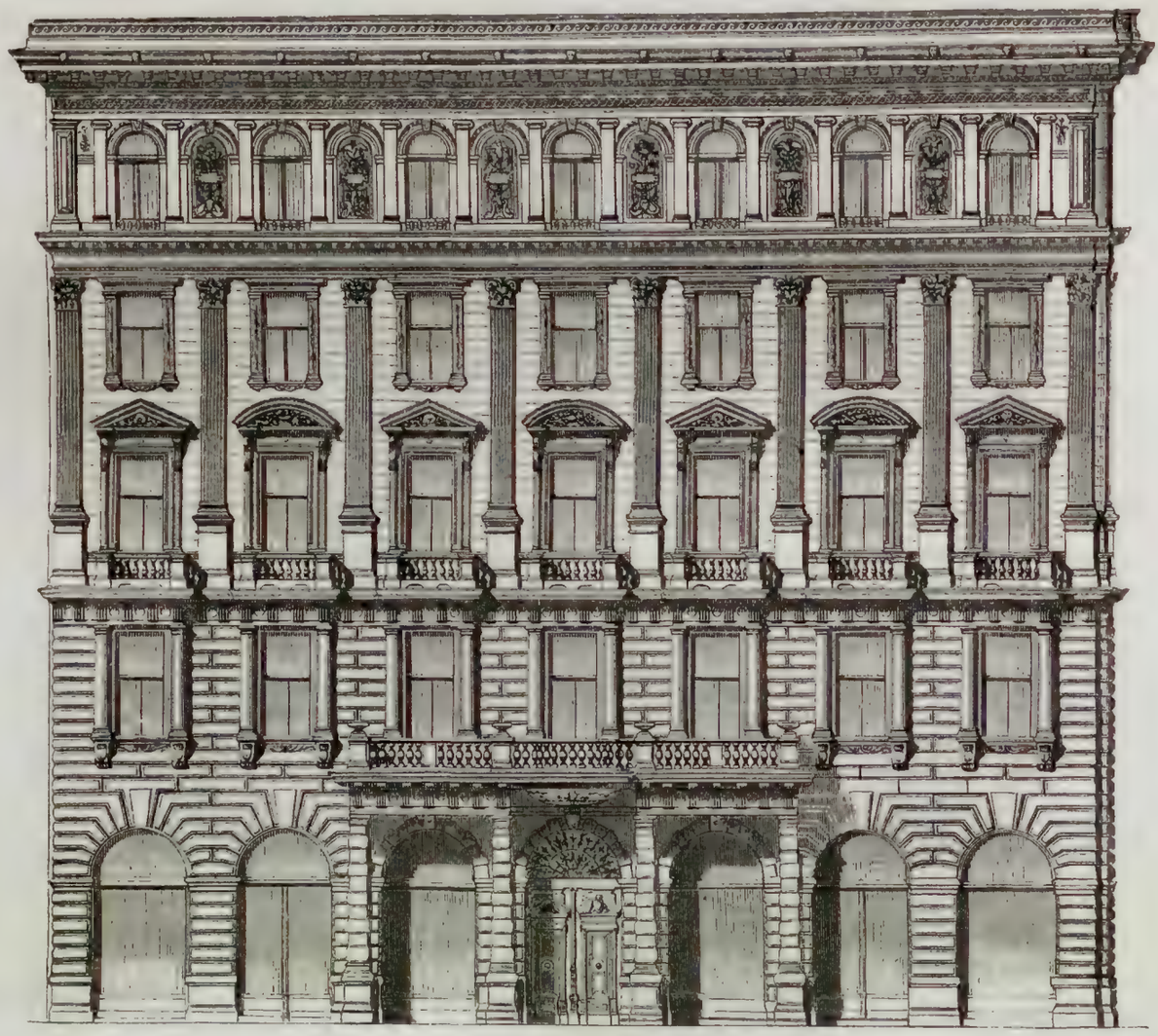
Grundriſs des Palais Helfert in Wien; zweiter Stock.

dieſe ihre Formen zur Bildung einer bedeutenden Kuppel hergibt. Das Aeuſsere iſt ungemein lebendig in Rohbau durchgeführt; das Innere mit möglichſt wenig architektoniſchen Gliedern durchweg auf Malerei berechnet. — Für die Votivkirche waren zwei Farbenſkizzen von Jobſt ausgeſtellt.

Vom Aeuſsern des künftigen Wiener Rathhauſes von Schmidt gab ein Modell eine Vorſtellung. In kräftiger, durch italieniſche Horizontalgliederungen durchbrochener und umrahmter Gothik iſt es aufgebaut; an der Façade finden ſich offene Bogengänge zu jeder Seite des Thurmes. Neben dem Modell hingen die Grundriſſe, von muſtergültiger Regelmäſsigkeit, in denen ausgedehnte Treppenanlagen zu den zahlreichen Repräſentationsräumen in's Auge fallen.

Ferſtel's Univerſitätsbau war ebenfalls durch ein Modell veranſchaulicht. Das reich gruppirte Aeuſsere enthält Partieen, in denen die edelſten Formen des Cinquecento zum Ausdruck kommen; der Schwerpunkt der ganzen Anlage liegt

aber in dem prächtigen Arcadenhof von den ganz bedeutenden Dimenſionen von 212′ auf 148′. Die noch künſtlich geſteigerten Niveaudifferenzen ſind in glücklicher Weiſe durch maleriſch wirkſame Treppenanlagen vermittelt und auch die zu den Feſtſälen führenden Hauptſtiegen werden von groſsartiger Wirkung ſein. — Von dem zur Univerſität gehörenden, bereits vollendeten Laboratorium, einem der gelungenſten Bauten unſerer Zeit, deſſen Aeuſseres ganz mit gelben



Façade des Palais Helfert in Wien.

und rothen Terracotten verkleidet iſt, lagen nur die Grundriſſe vor und ein Schnitt, der den reizenden untern Sgraffitohof zeigte.

All jene Interieurs werden aber überboten von dem Veſtibule und Treppenhauſe der k. k. Muſeen von Haſenauer und Semper, in deren Dimenſionen und Aufbau die ganze, auf grandioſe maleriſche Wirkung berechnete Pracht der letzten Epochen der Hochrenaiſſance entfaltet iſt. Ein Modell des Aeuſsern zeigte uns einen auſserordentlich prunkvollen, aber in den Verhältniſſen nicht ganz befriedigenden Aufbau in den Formen der genannten Stilrichtung. Das Ganze tritt übrigens ſo ſehr aus dem Rahmen des Dageweſenen, um uns ein entſcheidendes Urtheil bis nach der Vollendung nicht zu geſtatten. Eine Vogelperſpective der

ganzen Anlage, der Muſeen mit der projectirten Erweiterung der Burg läſst die Schönheiten derſelben nicht zur rechten Geltung kommen.

Von den Monumentalbauten, welche Hanſen eben jetzt zur Ausführung übertragen ſind, war leider kein Modell vorhanden. Von der claſſiſchen Schönheit des künftigen Wiener Parlamentsgebäudes, deſſen Bau nun eingeleitet iſt, und von deſſen vorzüglicher Lage gab uns eine Perſpective einen Begriff, der um ſo richtiger iſt, als jener wirklich ein möglicher Augenpunkt in der Mitte der Ringſtraſse zu Grunde liegt. — Die beiden Sitzungsſäle ſind durch einen in ihrer Mitte liegenden giebelbekrönten Mittelbau, der die gemeinſamen Räume enthält, zu einem einſeitlichen Ganzen verbunden. — Die Börſe zeigt im Aeuſsern einen zweigeſchoſſigen Säulenporticus am Mittelriſalit; an den Seiten dagegen, wo die Bureaux liegen, eine kleiner gehaltene, an's Venetianiſche ſich anlehnende Fenſterarchitektur. Der wichtigſte und zugleich groſsartigſte Theil iſt aber der groſse Börſenſaal, der kaum ſeinesgleichen in der Profanarchitektur findet; in zwei Ordnungen mit Dreiviertelſäulen zwiſchen Bogenſtellungen übereinandergebaut, mit den Axenweiten des Palazzo Farneſe, erreicht er eine Länge von 185′ und eine lichte Weite von 86′ bei 72′ Höhe. — Der dritte in der Ausführung begriffene Bau Hanſen's, von dem die Entwürfe vorlagen, iſt die Akademie der bildenden Künſte; im Aeuſsern von ſchöner Einfachheit, in zwei Geſchoſſen mit Pilaſterarchitektur, zwiſchen denen abwechſelnd Bogenfenſter und Niſchen mit Statuen ſich befinden. Auch hier ſollen Terracotten für die Details und die Verkleidung verwendet werden.

Von den im Laufe des letzten Jahres vollendeten groſsen Hotels waren die äuſsern Anſichten der drei bedeutendſten, H. Metropole von Tiſchler, H. Britannia und H. Donau von Claus und Groſs ausgeſtellt. Durch pompöſe Säulenaufbauten vor den Façaden iſt ihnen der ſonſt nicht zu vermeidende Zinshauscharakter genommen. Die letztgenannten Architekten führten auch Schnitte und Anſichten ihrer römiſchen Bäder vor, deren vorzügliche Einrichtung und überaus reiche Ausſtattung durch die ſchwere Architektur leider etwas beeinträchtigt wird.

Unter den neuen Bahnhofbauten ragt beſonders derjenige der Südbahn von Flattich und Wilhelm hervor, mit ſeinem ſchönen Veſtibule und Stiegenaufgang, und auch das Aeuſsere macht, trotz ſeiner etwas wuchtigen Details, wegen der einheitlichen und klaren Geſammtdurchbildung eine gute Wirkung; wogegen beim Nordweſtbahnhof von Bäumer die Ueberfeinerung der Architekturformen den Mangel an Einheit und bedeutendem Aufbau nur noch mehr hervortreten läſst.

Unter den Projecten für öffentliche Bauten ſind noch die in vorzüglicher techniſcher Vollkommenheit ausgeführten Farbenſkizzen Hlawka's für das Innere des biſchöflichen Reſidenzgebäudes in Czernowitz zu nennen, ſowie das preisgekrönte Project für den Wiener Centralfriedhof und ein Entwurf von claſſiſcher Grundriſsanlage für den Curſalon in Iſchl von Wielemans.

In weit geringerem Maaſse waren die Darſtellungen für Privatgebäude vertreten. Unter den Palaſtbauten heben wir ein ſchönes Project mit dem Cinquecento entnommenen Motiven von König und das bereits vollendete Palais Si-

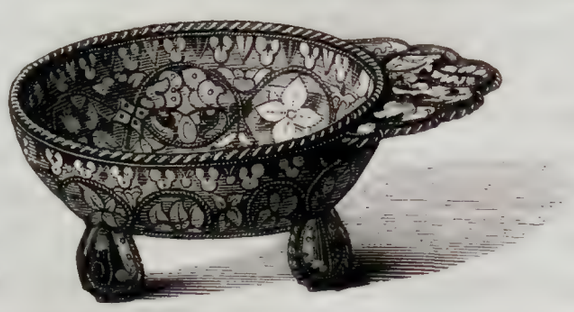
mon von Wurm hervor, voll feiner Grazie in den Formen und ruhiger Harmonie in den Verhältniſſen.

Aus der Reihe der von den Baugeſellſchaften ausgeführten Zinspaläſten führte der Architekt der Wiener Baugeſellſchaft, Tiſchler, zwei Façaden vom Parkring vor, die zu dem Beſten gehören, was in dieſer ſtark frequentirten Richtung geſchaffen wurde. —

In einem Seitentracte des Ausſtellungsgebäudes war Gelegenheit geboten, über die Thätigkeit der beiden bedeutendſten Wiener Baugeſellſchaften einen umfaſſenden Ueberblick zu gewinnen. Es fanden ſich dort unter den elegant ausgeſtatteten Sammlungen ausgeführter Entwürfe zahlreiche oft ſehr glückliche Löſungen der ſchwierigen Aufgaben, die in den eigenthümlichen vielſeitigen Anſprüchen an dieſe Zinspaläſte begründet ſind. Mit einer der oben erwähnten Façaden von Tiſchler legen wir die dazugehörigen Grundriſſe vor, die zwei unmittelbar übereinanderliegenden Stockwerken angehören und dennoch weit auseinandergehenden Programmen entſprechen.

Zum Schluſs haben wir noch eine Seite der Wirkſamkeit der Wiener Architekten zu erwähnen, die auf die Aufnahme, Vervielfältigung und Veröffentlichung von hervorragenden Bauwerken der früheren und der gegenwärtigen Zeit gerichtet iſt, worin ſich beſonders die angehenden Architekten des Polytechnicums und der Akademie unter Leitung ihrer Profeſſoren bethätigen. Dieſe unter dem Namen der »Wiener Bauhütte« herausgegebenen Autographien fanden im Kunſthofe ihren Platz. Es iſt hier nicht der Ort, alles das, was die Bauhütte ſeit ihrem Entſtehen veröffentlichte hier anzuführen; es mag genügen, darauf hinzuweiſen, daſs die bedeutendſten Monumente Italiens, vieles aus der Gothik und Renaiſſance Oeſterreichs und endlich ſämmtliche hervorragenden Neubauten Wiens in genügend groſsem Maaſsſtabe mit Details und Decorationsſtücken darin aufgenommen ſind. Die Förderung dieſer Publicationen iſt namentlich das Verdienſt Fr. Schmidt's. Unter den ausgeſtellten Blättern fiel vor Allem der Entwurf Hanſen's für die k. k. Muſeen mit der groſsartigen Verbindung beider Theile, wodurch die Stallungen verdeckt werden ſollten, in die Augen. Dann die beiden Paläſte Ferſtel's am Schwarzenbergplatz und unter den gothiſchen Aufnahmen diejenigen von Heiligenkreuz.

Hans Auer.



Emaillirte Taſſe von Baranzewitſch in Moskau.

Seitenwand eines Käftchens, in Limouſiner Email ausgeführt von Hans Macht in Wien.

Zeichen- und Kunstunterricht.

Welche Vortheile der Induſtrie durch eine geregelte Pflege des Kunſtunterrichtes erwachſen, hat in den letzten zwei Decennien wohl am ſchlagendſten England bewieſen. Die Thätigkeit des «Departement of Sciene and Art» hatte ſchon bei den früheren Weltausſtellungen in dieſer Hinſicht Erfolge aufzuweiſen, die ſelbſt der auf dieſem Gebiete leitenden Groſsmacht Frankreich Respect einflöſsten. Die Mittel, deren ſich England zur Förderung der induſtriellen Kunſt bediente, liefen in drei Hauptpunkten zuſammen: 1) in der Gründung öffentlicher Muſeen für Kunſtinduſtrie «als der wahren Lehrer eines freien Volkes,» wie Gottfr. Semper in ſeinen «Vorſchlägen» ſie damals bezeichnete; 2) in der Erziehung tüchtiger Lehrer für Kunſtſchulen und der Errichtung ſolcher Anſtalten, in denen dieſelben ihre Verwendung finden können und 3) in der Errichtung von Elementar-Zeichenſchulen, durch welche die Elemente der Kunſt zu einem Beſtandtheil der nationalen Erziehung gemacht werden. Als Centralſtelle wurde die nationale Kunſtſchule in South-Kenſington mit einem Seminar zur Heranbildung von Lehrern gegründet und zugleich Muſeen und Sammlungen angelegt, durch welche ſämmtliche Schulen in den Provinzen beeinfluſst und einheitlich dem beſtimmten Ziele zugeführt wurden.

Bis heute iſt die Zahl der «Schools of Art» in den verſchiedenen Provinzen Englands auf über Hundert angewachſen, und durch ſie wurde in erſter Linie jene Umwandlung vollzogen, deren Grundideen dann auch bei anderen Nationen Aufnahme fanden. Zunächſt war es Oeſterreich, welches nach ähnlichen Grundſätzen einerſeits das Volk zur Kunſt herzuziehen und andererſeits direct auf die Thätigkeit der Kunſtinduſtrie einzuwirken ſuchte. Das im Jahre 1864 in den beſcheidenen Räumen am Ballplatze eröffnete Wiener «Muſeum für Kunſt und Induſtrie» hat bis zum heutigen Tage, wo das neue ſtattliche Haus am Stubenring den reichen Sammlungen und der Kunſtſchule abermals zu enge wird, in umfaſſender Weiſe ſeinen Einfluſs auf den Geſchmack geltend gemacht und nahm nicht geringen Antheil an der hervorragenden Stellung der öſterreichiſchen Induſtrie auf der Weltausſtellung. Die Kunſtſchulen Frankreichs, die es bisher mit den Prin-

cipien nicht allzu genau nahmen und im Grofsen und Ganzen noch der Willkür des vergangenen Jahrhunderts huldigten, lenkten in deutlich erkennbarer Weife während der letzten Jahre in die von der Wiffenfchaft vorgezeichneten Bahnen ein, und felbft in Rufsland, das bis dahin in diefen Dingen faft ausfchliefslich von Frankreich abhing, erwachte ein ernfterer Geift und wurde das kunftinduftrielle Schaffen zu den Quellen der nationalen Kunft zurückgeführt. Nur Deutfchland zögerte, fich der modernen Strömung anzufchliefsen; feine alten Kunftfchulen verfolgten meiftens den breitgetretenen Weg hergebrachter Traditionen. Erft in allerjüngfter Zeit ift auch hier das Bewufstfein durchgedrungen, dafs eine Reform nöthig ift.

Die Weltausftellung von 1873 illuftrirte die Beftrebungen der Gegenwart auf dem Gebiete des Kunftunterrichtes in umfaffender Weife.

Was zunächft den Zeichenunterricht in Oefterreich anbelangt, fo datirt eine eigentliche Pflege deffelben in den unteren und mittleren Unterrichtsanftalten erft feit den Fünfzigerjahren und zwar waren es die damals gegründeten Realfchulen, in welchen diefer Gegenftand in den allgemeinen Unterricht aufgenommen wurde. Der vorwiegend gewerbliche oder vielmehr technifche Charakter der bezeichneten Anftalten gebot damals dem Zeichnen, fich als dienendes Glied dem Lehrplane einzufügen und hauptfächlich in einer gewiffen manuellen Fertigkeit das Ziel zu fuchen. Die öfterreichifche Realfchule hat jedoch heute eine breitere Bafis erhalten; das Zeichnen hat dadurch erft feine eigentliche Bedeutung gewonnen, dafs der humaniftifche Theil deffelben jetzt in den Vordergrund tritt und die Fertigkeit als folche diefem höheren Zwecke dienftbar gemacht wird. Diefs kann jedoch nur mit tüchtigen und vielfeitig gebildeten Lehrern und mit gediegenen Lehrmitteln erreicht werden. Nach beiden Richtungen hin find in letzterer Zeit entfprechende Verfügungen getroffen worden und darum hat fich in erfter Linie das öfterreichische Mufeum verdient gemacht. Durch die Errichtung eines Seminars für Zeichenlehrer ift es den Candidaten möglich geworden, fich auch in allen nothwendigen Hilfswiffenfchaften für ihren Beruf auszubilden, und die Vervielfältigung gediegener Vorlagen hat den Zeichenfälen eine Fülle guter Lehrmittel zugeführt.

Die bisherigen Erfolge des Zeichenunterrichtes in Oefterreich an den Realfchulen find, wenn man bedenkt, dafs fich der Gegenftand erft in den Schulen einbürgern mufste und mit mannigfachen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, im Grofsen und Ganzen als glänzend zu bezeichnen, und wenn hie und da noch Schwächen zu Tage treten, fo find fie nur in einigen Anftalten in den Provinzen zu fuchen, deren Dotirung mit Lehrmitteln noch keine gleichmäfsig gute ift. Obenan ftehen die Anftalten von Wien.

In der Lehrmethode zeigen fich nur geringe Verfchiedenheiten, die aus den individuellen Anfchauungen der Lehrer und oft auch aus örtlichen Verhältniffen der Schulen hervorgehen. In den böhmifchen Realfchulen, welche noch nach dem alten Syfteme eingerichtet find, hat das technifche Zeichnen noch die Oberhand; doch findet an vielen Anftalten, zunächft in Prag, auch das freie Zeichnen feine richtige Pflege.

Gröfsere Verfchiedenheit herrfcht im Zeichenunterricht noch an den Real-

gymnaſien. Dieſe Anſtalten ſind meiſt noch zu jung (die älteſten datiren vom Jahre 1864) und das Zeichnen bildet bis jetzt nicht einen ſo integrirenden Theil des geſammten Bildungsapparates, wie an der Realſchule. Die Reſultate der Wiener Anſtalten kamen denjenigen der Unterrealſchule gleich; in denen der Provinz wird zwar der Lehrgang der Realſchule anfangs feſt gehalten; da aber der Gegenſtand in den höheren Claſſen facultativ iſt, wird das Syſtem meiſt fallen gelaſſen und das Angenehmere dem Nützlichen vorgezogen.

Eine ganz untergeordnete Rolle ſpielt noch das Zeichnen an den eigentlichen Gymnaſien, wo es nur theilweiſe als freier Lehrgegenſtand erſcheint; dagegen erweitert ſich ſein Gebiet in ſehr erfreulicher Weiſe in der Volksſchule. Es wird hier mit wenig Ausnahmen überall nach den richtigen Grundſätzen vorgegangen. Auſser den Wiener Schulen lagen beſonders von den Anſtalten der gröſseren Provinzſtädte mitunter muſtergiltige Arbeiten vor. Daſs noch hie und da das «Bildchenmachen» gepflegt wird, iſt dem Umſtande zuzuſchreiben, daſs noch nicht allerorts Lehrer vorhanden ſind, die für einen ſyſtematiſchen Zeichenunterricht die nöthige Vorbildung beſitzen. Das Beſtreben, die für die erſte Unterrichtsſtufe einzig richtige Methode durchzuführen, nämlich von den geradlinigen geometriſchen Formen zum freien Contourornamente vorzugehen, tritt allenthalben in erfolgreichſter Weiſe hervor, und die Thätigkeit, welche die öſterreichiſche Lehrerwelt im Schaffen von guten Vorlagewerken dieſer Art entwickelt, iſt rühmlich hervorzuheben. Zahlreiche Arbeiten, die dem guten Principe folgend, im Weſentlichen wenig Verſchiedenheit zeigten, lagen neben den bereits publicirten noch in Handzeichnungen vor. Die ſtigmographiſche Methode wird vielfach mit gutem Erfolge auf der erſten Stufe des Unterrichtes angewendet. Getheilter wird das Zeichnen an den Bürgerſchulen betrieben, wo beſonders in Böhmen an manchen Anſtalten die Wahl der Vorbilder zu tadeln iſt; dagegen lagen von den mähriſchen, ſchleſiſchen und öſterreichischen Schulen dieſer Kategorie gröſstentheils gute Arbeiten vor. An den Lehrerbildungsanſtalten, wo in erſter Linie das Contourornament zur Geltung zu kommen hat und Uebungen darin durch Tafelzeichnen anzuſtellen ſind, wird dieſem auch meiſtens in entſprechender Weiſe Rechnung getragen; nur ſind vielfach noch ältere Ornamentſchulen ohne ausgeſprochenen Stil in Verwendung und nebenbei werden auch Köpfe im Schatten nach den älteren franzöſischen Vorlagewerken gezeichnet, was dem exacten Formenſtudium mehr Eintrag thut, als Nutzen ſchafft. Muſterhaft hatte die deutſche Lehrerbildungsanſtalt in Prag den correcten Lehrgang in ihren Schülerleiſtungen dargeſtellt. Im Ganzen zeigte aber die Ausſtellung, daſs in Oeſterreich in den für allgemeine Bildung beſtimmten Schulen der Zeichenunterricht eine weitaus beſſere Pflege findet, als in irgend einem Staate Europa's und daſs derſelbe gerade in der Gegenwart erſt im vollſten Aufſchwunge begriffen iſt. Nicht in gleichem Maſse kann dies vorläufig noch von den gewerblichen Schulen geſagt werden. Bis zu den Fünfzigerjahren wurde nach dieſer Richtung äuſserſt wenig gethan, und das öſterreichiſche Kunſtgewerbe war daher faſt ausſchlieſslich auf ausländiſche Kräfte angewieſen. Die Erfahrungen auf den letzten Weltausſtellungen legten die Nothwendigkeit einer beſſeren Pflege des Unterrichtes dar; doch nur langſam fanden ſich die Mittel, um den einzelnen Induſtrie-

zweigen vorwärts zu helfen, bis im Jahre 1872 das Handelsminiſterium ſich der Sache warm annahm und im Verlaufe von nur einem Jahre ſchon 23 neue Kunſtſchulen für induſtrielle Zwecke eröffnete (bis dahin gab es im ganzen Reiche blos 10), deren Reſultate trotz der kurzen Zeit ihres Beſtehens ſehr lobenswerth ſind. Bedeutender in den Leiſtungen, ja mitunter hervorragend erſchienen einige der ſchon früher gegründeten Anſtalten, von denen die Glasinduſtrieſchulen von Steinſchönau, Haida, Gablonz und vor allen die höhere Webeſchule in Brünn beſonders hervorzuheben ſind.

Von den gewerblichen Fortbildungsſchulen waren vorzugsweiſe die Wiener mit ganz tüchtigen Leiſtungen vertreten; eine Reform derſelben iſt ſoeben im Vollzuge; in der Zukunft werden dieſe Anſtalten mit weniger Schwierigkeiten zu kämpfen haben, als es bisher der Fall war, da durch die Errichtung von vorbereitenden Claſſen eine gleichmäſsigere Vorbildung der Schüler erzielt werden dürfte.

Von den höheren Bau- und Maſchinen-Gewerkſchulen hatten die Anſtalten von Wien und Prag vorzügliche Leiſtungen ausgeſtellt; auch die Baugewerkschule von F. Märtens in Wien beſtätigte ihr altes Renommé.

Die Ausſtellung der Kunſtgewerbeſchule des öſterr. Muſeums fand während der Weltausſtellung in den Sälen des Muſeums ſelbſt ſtatt und bot in ihren brillanten Erfolgen ein klares Bild der modernen Beſtrebungen. Der Beſtimmung der Anſtalt nach werden diejenigen Zweige der Kunſt, welche mit den Gewerben in nächſter Verbindung ſtehen, als die Hauptgegenſtände betrachtet und gliedern ſich die Lehrcurſe nach folgenden Specialgruppen: 1) die Baukunſt in ihrer Anwendung auf die Ausſchmückung der Gebäude; 2) die Bildhauerei; 3) das ornamentale und 4) das figürliche Zeichnen und Malen in ihren Beziehungen auf die Kunſtgewerbe. Eine Reihe von techniſchen und wiſſenſchaftlichen Nebenfächern verſchaffen den Zöglingen die allſeitige Ausbildung, welche zu einem erfolgreichen Wirken im Kunſtgewerbe nöthig iſt. Von Seite der gewiegteſten Fachmänner, die während des internationalen Feſtes dieſe Arbeiten in Augenſchein nahmen, fanden die Erfolge die reichſte Anerkennung und das Syſtem, nach welchem die Schule arbeitet, wurde allgemein als muſterhaft für den kunſtgewerblichen Unterricht bezeichnet. Die Entwickelung der Anſtalt iſt leider noch durch die gegebenen Räumlichkeiten beſchränkt; namentlich der praktiſche Theil der Schule wird erſt im vollen Umfange zur Geltung gelangen, ſobald das neue Gebäude, welches ſpeciell für die Kunſtgewerbeſchule errichtet wird, bezogen werden kann.

Wenn wir hier auch einen Blick auf die Verhältniſſe des Kunſtunterrichtes in den Landen jenſeits der Leitha werfen, ſo haben wir vorläufig nur die für die Pflege deſſelben getroffenen Verfügungen zu erwähnen. Es iſt Thatſache, daſs Ungarn im letzten Jahrzehnt mehr für die Kunſtpflege überhaupt gethan hat, als früher in Jahrhunderten geſchehen war. Sammlungen wurden angelegt oder reorganiſirt, Vereine zur Hebung der Kunſt gegründet, Schulen errichtet, Stipendien creirt und reiche Aufträge heimiſchen Künſtlern gegeben. Die Früchte dieſer Beſtrebungen hat jedoch erſt die Zukunft zu bringen.

Als Centralſtelle für die Pflege des Kunſtunterrichtes im weiteren Sinne

wurde eine Anſtalt in's Leben gerufen, welche in ihrer Organiſation den gegenwärtigen Verhältniſſen entſprechend, für die Hebung des genannten Bildungsgegenſtandes vom wohlthätigen Einfluſſe ſein wird. Es iſt dies die königl. ungariſche Landes-Zeichenſchule und das damit verbundene Zeichen-Seminar in Peſt (eröffnet am 1. Nov. 1871). Ihr Charakter iſt der einer höheren Kunſtgewerbe-Schule mit beſonderer Rückſicht auf die freien Künſte und wurde die Leitung derſelben in die Hände des Herrn Guſtav Keleti gelegt, welcher im Auslande die reichſten Studien über den Kunſtunterricht gemacht hat und nach ſeinen Erfahrungen auch die Schule organiſirte. Die ausgeſtellten Unterrichtsreſultate können als ſehr befriedigend bezeichnet werden; ſie zeigten durchweg eine gediegene Auffaſſung und im Vortrag eine freie künſtleriſche Behandlung, was mit Rückſicht auf die kurze Zeit des Beſtehens der Anſtalt beſonders anerkennenswerth iſt.

An den ungariſchen Realſchulen, ſowie an den Gymnaſien, wo ebenfalls der Zeichenunterricht obligatoriſch iſt, mangelt es vor Allem noch an tüchtigen Lehrkräften; ſo lange dieſe nicht herangezogen ſind, muſs es mit den Erfolgen ſtets noch problematiſch ausſehen. Eine Ausnahme hievon machen jedoch ſchon gegenwärtig die Realſchulen von Peſt und Ofen, ſowie die von Preſsburg und Kaſchau. Auch in den (nunmehr ſchon geſetzlich geregelten) Volksſchulen iſt hauptſächlich der Mangel an gehörig geſchulten Lehrkräften die Urſache, daſs es mit dem Zeichenunterricht noch äuſserſt primitiv ausſieht; doch wird von Seite der Regierung nichts verſäumt, um auch in dieſem Punkte die Volksbildung zu unterſtützen und durch zweckmäſsige Publicationen zu fördern.

Daſs die Ausſtellung des deutſchen Reiches in der Induſtrie und Kunſt bei der Concurrenz mit den anderen Staaten einen hervorragenden Platz einnahm, wird wohl jedermann ohne Frage zugeben. Die Maſſe ſowohl als die Vielſeitigkeit der Production zeigte, daſs es der Nation nicht an Reichthum und Talent mangelt, um die höchſten Ziele anzuſtreben und daſs ſie alle Mittel beſitzt, um auch auf dem Wahlplatze der Arbeit die Siegespalme zu erringen. Daſs dies aber trotz aller Anſtrengungen noch nicht geſchehen iſt und daſs der Kampf beſonders im Gebiete der Kunſtinduſtrie wieder zu Ungunſten der Deutſchen ausfallen muſste, iſt hauptſächlich den Mängeln des Kunſtunterrichtes zuzuſchreiben. Die Erfahrungen, die auf den früheren Ausſtellungen gemacht wurden, haben wohl langſam eine Wandlung des Geſchmackes veranlaſst, aber eine entſchiedene Reform iſt bisher noch nicht durchgedrungen. Freilich fehlte bis vor Kurzem hiezu die nothwendige ſtaatliche Einheit und mit ihr ein leitender und anregender Impuls von Oben herab; dann aber ein zweckmäſsiger allgemeiner Volksunterricht in den Dingen des Stils und Geſchmacks. Das Zeichnen, welches auſser den eigentlichen Kunſtſchulen bisher bloſs in den gewerblichen Fortbildungsanſtalten, den Sonntags- und Abendcurſen etc. gepflegt wurde, findet neuerdings auch theilweiſe in den allgemeinen Unterrichtsanſtalten Eingang, mit der Miſſion, den Sinn für das Schöne zu wecken. Vieles bleibt zwar in dieſer Hinſicht noch zu wünſchen übrig, die vollſte Anerkennung aber verdient ſchon jetzt das energiſche Streben der deutſchen Zeichenlehrer, welche ſich mit dem regſten Eifer ihres Gegenſtandes annehmen und beſonders in Bezug auf Methodik und

zweckmäfsige Vorlagewerke für den Elementarunterricht zum Theil Treffliches geleiftet haben. Zu bedauern war es, dafs auf der Ausftellung wenig Schülerarbeiten aus den Volks- und Mittelfchulen vorgelegt waren; das Meifte fandten die Fach und Fortbildungsfchulen, und in diefer Hinficht konnte befonders aus Süd-Deutfchland ein klares Bild der gegenwärtigen Beftrebungen gewonnen werden.

Umfaffend hatte Bayern fein Unterrichtswefen repräfentirt. Der Zeichenunterricht, fo weit er in den verfchiedenen Schulen gepflegt wird, dient faft ausfchliefslich gewerblichen Zwecken; der Schwerpunkt deffelben liegt in den kunftgewerblichen Schulen von München und Nürnberg. Die Arbeiten aus den beiden Anftalten bildeten auch den Glanzpunkt der bayerifchen Ausftellung und es war vorzugsweife die Nürnberger Schule, welche in grofsartiger Weife ihre Leiftungen vorführte. Das Inftitut hat in den letzten zwei Jahrzehnten unter Kreling's Leitung einen bedeutfamen Auffchwung genommen; die Organifation deffelben läfst nichts zu wünfchen übrig. Es werden neben den vorbereitenden Studien im Zeichnen und Modelliren auch die verfchiedenen für das Kunftgewerbe wichtigen Arbeiten in Holz, Metall etc. geübt und für diefe Zwecke von der Anftalt Beftellungen übernommen, die dann von den Schülern unter Leitung ihrer Lehrer ausgeführt werden. Es handelt fich nur darum, zu unterfuchen, wie die Richtung der Schule fich in Bezug auf den Stil zu der allgemeinen Strömung der Zeit verhält und welche Rolle fie in diefer Beziehung in der Gegenwart fpielt. Wer das alte Nürnberg durchwandert, wird es begreiflich finden, dafs inmitten der lebendigften Traditionen des Mittelalters, unter den fchönften Blüthen der deutfchen Kunft aus jener Epoche in einer dortigen Kunftfchule diefe Elemente noch fortleben müffen, felbft wenn anderwärts die Zeit längft der Kunft ein neues Gewand gefchaffen hat. Die Nürnberger Kunftfchule, die denn ehedem vorwiegend die Gothik pflegte, hat nun wohl, von der Zeit gedrängt, nach und nach die deutfche und auch die italienifche Renaiffance aufgenommen, aber die verfchiedenen Elemente vereinigen fich in ihrem Berühren nicht zu neuer Fruchtbarkeit. So achtenswerth die Leiftungen der Schule nach verfchiedenen Richtungen hin genannt werden müffen, fo war daraus doch nur zu erkennen, dafs in dem Nachahmen des Hergebrachten auch ihre höchfte Leiftung liegt. Es fehlen die pulfirenden Elemente, die zu neuen, lebensvollen Formen anregen.

Die Stilrichtung, welche in der königlichen Kunftgewerbe-Schule in München gepflegt wird, fchliefst fich, wie die Ausftellung zeigte, vorwiegend an die Renaissance an; jedoch wird auch auf ältere claffifche Motive zurückgegriffen. Die Zeichnungen beftanden meiftens in Decorationsmotiven. Hier belebt ein eifriges Studium der Pflanze die Motive und deffen wohlthätiger Einfluss zeigte fich insbefondere bei den farbigen Studien. Die Gypsornamente, von den Schülern meift nach kleinen Skizzen von dem verftorbenen Director H. Dyk gefertigt, waren mit vollem Verftändniffe der Formen und mit viel Delicateffe ausgeführt; dasfelbe gilt von den Holzarbeiten und Broncen; fchwächer war das Figurenzeichnen repräfentirt; auch hierin war jedoch der Lehrgang fyftematifch dargeftellt, und konnten die Leiftungen von Stufe zu Stufe verfolgt werden. Im Architecturzeichnen fanden sich gut gezeichnete Studien von griechifchen und römifchen Denkmälern und Decoratives aus der Renaiffance vor.

Die Münchener Handwerker-Fortbildungsſchule glänzte vorzüglich im techniſchen Linearzeichnen; dem Ornamente fehlte vielfach die Grazie. In den Zeichnungen, welche vom polytechniſchen Centralverein in Würzburg ausgeſtellt waren, konnte kein beſonderer Geſchmack entdeckt werden. Die Erfolge des Zeichenunterrichts an den übrigen Gewerbeſchulen Bayerns (vorzugsweiſe den ſogenannten Kreisgewerbeſchulen) waren im Allgemeinen befriedigend; dagegen lieſsen die Leiſtungen der gewerblichen Fortbildungsſchulen Manches zu wünſchen übrig. Mit guten Reſultaten waren nur die Tagesſchulen von Roſenheim und Regensburg vertreten; letztere Anſtalt (eine Baugewerkſchule) hatte auch den Lehrgang in allen Sectionen des Zeichnens klar illuſtrirt.

Eine ganz untergeordnete Rolle ſpielt der Zeichenunterricht noch in den für allgemeine Bildung beſtimmten Schulen Bayerns; am beſten wird der Gegenſtand in den (ſeit 1864 gegründeten) Realgymnaſien gepflegt; die Anſtalten von München und Regensburg hatten wohl die beſten Leiſtungen aufzuweiſen, nur wird im Allgemeinen das Figuren-Zeichnen mangelhaft betrieben, wie überhaupt die Lehrmittel in den bayeriſchen Zeichenſchulen noch Vieles zu wünſchen übrig laſſen. Ganz darnieder liegt der Zeichenunterricht in der Volksſchule, wo auſser München nur noch an wenigen Orten dieſem Bildungselemente Rechnung getragen wird.

In Betreff der Pflege des Zeichenunterrichts in den unteren und mittleren Schulen, ſowie insbeſondere in den gewerblichen Fortbildungsſchulen ſteht unter den deutſchen Staaten wohl Württemberg am weiteſten voran. Ueberraſchend war es, auf der Ausſtellung zu ſehen, daſs dort allerorts mit nahezu gleich guten Erfolgen gearbeitet wird; ſelbſt die jüngeren Schulen waren mit den lobenswertheſten Leiſtungen vertreten. Das Land beſitzt gegenwärtig an 155 Orten (110 Städten und 45 Dörfern) gewerbliche Fortbildungsſchulen und für die weitere Ausbildung in den verſchiedenen techniſchen und Kunſtfächern die polytechniſche Schule, die Baugewerbſchule und die Kunſtſchule in Stuttgart. Der Zeichenunterricht wird allgemein auf der unteren Stufe mit den Herdtle'ſchen Vorlageblättern begonnen, woran ſich das Studium nach geometriſchen plaſtiſchen Körpern reiht; dann wird allmählig zum freien (Gyps-) Ornamente vorgeſchritten. Für dieſe Zwecke wurde in der Modelliranſtalt der königlich württembergiſchen Centralſtelle für Gewerbe und Handel eine Serie von mehr als 400 Gypsmodellen angefertigt, die in ununterbrochener Reihenfolge gleichſam den Lehrplan den Schulen dictiren. Die Motive bewegen ſich ausſchlieſslich im Geiſte der Renaiſſance. Für das Naturblumen-Zeichnen reihen ſich auch Abgüſſe von Pflanzen etc. der Sammlung an. Das figürliche Zeichnen wird nach antiken und modernen Vorbildern gepflegt. Was die Technik des Zeichnens in den württembergiſchen Schulen anbelangt, ſo iſt zu bemerken, daſs durchwegs mit Kreide oder Kohle auf weiſsem Papier gearbeitet wird, wobei ſelbſtverſtändlich der Ton bis zum höchſten Licht fortentwickelt werden muſs. Es iſt dieſe Manier beinahe in ganz Deutſchland üblich, obſchon ſie die meiſte Zeit fordert und das getonte Papier der Franzoſen vorzuziehen wäre. Die Ausführung der Arbeiten war mitunter meiſterhaft; es konnte nur die Geduld der Schüler bewundert werden, — freilich mit dem gleichzeitigen Bedauern über die darauf verwendete Zeit.

Der fachliche Unterricht im Zeichnen richtet ſich nach den örtlichen Bedürfniſſen und an den meiſten Anſtalten wird auch im Linear-Zeichnen ganz Vorzügliches geleiſtet. Es iſt unmöglich, die Leiſtungen der einzelnen Schulen hier zu beſprechen; als beſonders bemerkenswerth ſeien jedoch angeführt die Anſtalten von Aalen, Biberach, Ehingen, Ellwangen, Eſslingen, Geislingen, Gmünd, Giengen, Hall, Heilbronn, Ludwigsburg, Ravensburg, Rottweil, Rottenburg, Schwenningen und Sulzau.

Stuttgart, als die Centralſtelle des kunſtgewerblichen Unterrichtes, nahm mit ſeinen höheren Schulen ſelbſtverſtändlich auch in Betreff der Leiſtungen den bedeutendſten Raum ein, und zwar iſt hier die königliche Kunſtgewerbeſchule zunächſt zu erwähnen. Es war von der Commiſſion bei der Ausſtellung darauf Rückſicht genommen, alle Zweige des Zeichnens und Modellirens, welche an der Anſtalt gepflegt werden, zur Anſicht zu bringen. Im Stile dominirte die Renaiſſance; doch fanden ſich unter den Zeichnungen auch ſchöne Studien nach claſſiſchen Denkmälern, pompejaniſchen Wanddecorationen etc. Von den ausgeſtellten plaſtiſchen Gegenſtänden verdienen beſonders ſtilvolle Metallarbeiten hervorgehoben zu werden; auch die Holzſchnitzereien zeugten von bedeutender techniſcher Gewandheit der Verfertiger.

Die königliche Baugewerbſchule hatte Aufnahmen von Bauwerken verſchiedener Stile, decorative Architekturwerke und ſelbſtändige Entwürfe von Schülern in dem Gebiete der Architektur und des Maſchinenbaues zur Anſchauung gebracht. — Aus der Kunſtſchule in Stuttgart waren diverſe Naturſtudien und auch ſelbſtſtändige Compoſitionen von den Schülern vorgelegt. Von letzteren fiel uns beſonders eine reizend gedachte Sommerlandſchaft mit reicher Staffage und eine im Geiſte Schwind's gehaltene Zeichnung zu dem Märchen „Siebenschön“ auf. — Der Zeichenunterricht in den Volksſchulen iſt beſonders ſeit 1870 im raſchen Aufſchwunge begriffen und die ausgeſtellten Arbeiten zeigten bei einem einheitlichen Syſtem die beſten Erfolge.

Das Groſsherzogthum Baden hatte ſich, wie in Paris 1867, ſo auch auf der Wiener Weltausſtellung im Unterrichtsweſen wenig betheiligt. Den gewerblichen Fortbildungsſchulen wird in dieſem Lande die ſorgſamſte Pflege gewidmet; es beläuft ſich deren Zahl gegenwärtig auf 43; in denſelben wird jedoch weniger rein fachliche als vielmehr allgemeine Bildung angeſtrebt. Es lagen nur Schülerarbeiten von der gewerblichen Unterrichtsanſtalt in Carlsruhe vor, die beſonders in den decorativen Entwürfen als lobenswerth zu bezeichnen ſind.

Auch Preuſsen hatte im Gebiete des Zeichen- und Kunſtunterrichtes die Ausſtellung äuſserſt mangelhaft beſchickt. Die Haupturſache des Fernebleibens der Schulen mit hiehergehörigen Leiſtungen mag wohl geweſen ſein, daſs im Groſsen und Ganzen überhaupt Norddeutſchland weder mit den Südſtaaten noch mit dem Auslande ſich in eine Concurrenz einlaſſen kann. Die Beſtrebungen des „Vereines zur Förderung des Zeichenunterrichtes“ verdienen die vollſte Anerkennung; doch dürften die Erfolge der thätigen Mitglieder deſſelben noch kaum weiter als in Berlin zu ſuchen ſein. In den Realſchulen und Gymnaſien ſpielt der Zeichenunterricht eine ganz untergeordnete Rolle; dadurch iſt von vorneweg dem Gegenſtande jede Lebensfähigkeit genommen.

Die Gewerbeſchulen Preuſsens ſind in ihrer Organiſation (vom 21. März 1870) mehr auf allgemeine als auf ſpeciell gewerbliche Bildung angelegt, nur das Linearzeichnen findet in ihnen eine ſorgſamere Pflege. Gröſsere Kunſt- und Gewerbeſchulen beſtehen bis jetzt nur in Berlin, Danzig, Breslau, Erfurt und Magdeburg.

Auch die Fachſchulen ſind in Preuſsen noch wenig entwickelt; eine Ausnahme bildet nur das Manufacturfach, in welchem ein erfreulicher Aufſchwung zu verzeichnen iſt.

Von den königlich preuſsiſchen Provinzial-Gewerbeſchulen lagen nur Arbeiten aus der Anſtalt in Saarbrücken vor, und dieſes Beiſpiel bezeugte, daſs dort im Allgemeinen das Zeichnen von tüchtigeren Kräften gelehrt wird, als an den Communal-Anſtalten. Ebenſo entſprechend waren die Zeichnungen der Schule des Muſeums Wallraf-Richartz zu Köln. Der Berliner Handwerkerverein gab nur in ſtatiſtiſchen Tafeln, Berichten etc. ein Bild ſeiner Thätigkeit, ſowie auch die königliche Bauakademie und Gewerbeakademie nur Lehrbehelfe ausgeſtellt hatten, die allerdings als einzig in ihrer Art bezeichnet werden müſſen.

In Sachſen wird im gewerblichen Unterricht vorzugsweiſe den Bedürfniſſen der Arbeiter Rechnung getragen und ſind gegenüber Preuſsen die Fachſchulen in viel bedeutenderer Weiſe entwickelt; es ſpielt demgemäſs der Zeichenunterricht in den geſammten gewerblichen Schulen des Landes eine gewichtigere Rolle. Leider hatte Sachſen wegen Raummangel nur wenig Schülerleiſtungen vorgelegt; es beſchränkte ſich die Ausſtellung mehr auf Vorlagewerke, Modelle und andere Hilfsmittel; umfaſſend hatten nur die techniſchen Schulen zu Dresden und Frankenberg ausgeſtellt.

Das Zeichnen iſt in den unteren Schulen Sachſens wohl erſt ſeit 1873 obligat, fand aber ſchon früher an vielen Orten ausgezeichnete Pflege. Die Vorlagewerke von H. Schmidt und W. Zimmermann (Lehrern an den Zwickauer Mittelſchulen) ſind in ihrer trefflichen Methodik allenthalben anerkannt. Nach F. W. Trelau's „kleinem Zeichner“ wird gegenwärtig allgemein auch in den öſterreichiſchen Schulen vorgegangen und es waren überhaupt die genannten Lehrer, welche den Elementar-Zeichenunterricht zuerſt in ein feſtes Syſtem brachten. Die vorgelegten Schülerarbeiten nach genannter Methode zeigten die beſten Erfolge. Von den ausgeſtellten Zeichenlehrmitteln verdienen beſonders die von Krumbholz und Hähnel entworfenen Modelle hervorgehoben zu werden; ſie haben die Beſtimmung, ſich dem elementaren Zeichnen anzuſchlieſsen und den Unterricht bis zum Rundmodell fortzuſetzen. Die aus drei Serien beſtehende Sammlung iſt jeder Zeichenſchule auf das wärmſte zu empfehlen.

Das Groſsherzogthum Heſſen hatte in umfaſſender Weiſe die Leiſtungen ſeiner Handwerker- und Fortbildungsſchulen ausgeſtellt. An den dortigen Anſtalten wird vorwiegend das techniſche Zeichnen gepflegt und die Reſultate ſind im Durchſchnitte ſehr befriedigend zu nennen. Die ausgezeichneten Modelle von J. Schröder ſind von früheren Ausſtellungen her vortheilhaft bekannt.

Ungetheiltes Lob haben ſich auf der Ausſtellung die Hamburger Schulen erworben. Durch das rege Zuſammenwirken intelligenter tüchtiger Lehrer an der daſelbſt befindlichen allgemeinen Gewerbeſchule hat ſich an dieſer Anſtalt und nunmehr auch in den Volksſchulen eine beſtimmte Lehrmethode ausgebildet,

die in ihrem wohlgeordneten ſtufenmäſsigen Fortſchreiten muſterhaft genannt werden darf. Es waren Proben der Leiſtungen von den Elementarſchulen, der allgemeinen und (der damit verbundenen) Baugewerkſchule, ſowie der Mädchengewerbeſchule ausgeſtellt und darin der ſyſtematiſche Lehrgang zur Anſchauung gebracht. Der modernen Geſchmacksreform wird vielleicht in keiner Kunſtſchule Deutſchlands in umfaſſenderer Weiſe Rechnung getragen als an dem Hamburger Inſtitute, das mithin den Beſtrebungen Englands und Oeſterreichs ſich anſchlieſst. Welchen Aufſchwung die Anſtalt nimmt, beweiſt wohl am deutlichſten die Frequenz; dem letzten Jahresberichte (1874) nach iſt die Zahl der Eleven an der allgemeinen Gewerbeſchule ſchon auf 1306 geſtiegen.

Es iſt eine unabweisbare Thatſache, daſs die künſtleriſchen Beſtrebungen in unſerer Zeit mehr als ehedem bevormundet, gepflegt und dirigirt werden können. Zunächſt ſtehen uns durch die rege Thätigkeit der kritiſchen Kunſtwiſſenſchaft die Claſſiker der Vergangenheit zu Gebote, die in Sammlungen dem Volke vorgeführt, auf den Geſchmack desſelben Einfluſs nehmen können, und dann ſind es die Zeichenſchulen, oder allgemeiner der Kunſtunterricht, durch welchen direct auf das Schaffen der Kunſt und des Kunſthandwerkes eingewirkt werden kann. In England und Oeſterreich ſtehen dieſe Mittel zur Reform des Geſchmacks in erfolgreichſter Anwendung. Die Oppoſition gegen die hergebrachten franzöſiſchen Kunſtanſchauungen, von dieſer Baſis aus betrieben, hat aber auch in Frankreich dieſelben ſchon längſt dageweſenen Mittel zum Bewuſstſein gebracht, und nicht zu verkennen ſind in der jüngſten Zeit die energiſchen Beſtrebungen der Franzoſen, durch den Zeichenunterricht läuternd auf die Geſchmackserziehung zu wirken. Wurde ehedem weniger auf eine beſtimmte Richtung des Stils oder auf Veredlung der Formen in den Schulen Werth gelegt und allein in der techniſchen Fertigkeit und in der virtuoſen Nachahmung des Aeuſserlichen zu brilliren geſucht, ſo zeigte es ſich auf der Ausſtellung, daſs in der Auswahl der Vorlagewerke, der Modelle etc. ſchon zu feſteren Principien eingelenkt wird, und daſs die claſſiſchen Vorbilder des Alterthums und der Renaiſſance allmählig die willkürlichen Motive verdrängen. Einen regen Antheil nehmen an dieſer Bewegung die Pariſer Verleger, die ja ſchon zur Zeit, als Julien der tonangebende Autor für die Zeichenſäle war, alle Welt mit Vorlagen verſorgten; was in den letzten Jahren in dieſer Richtung publicirt wurde, hält ſich ausſchlieſslich an gediegene Vorbilder und der Einfluſs derſelben iſt auch groſsentheils ſchon in den Schulen wahrnehmbar. Von den neueſten Erſcheinungen, die auf der Ausſtellung vorlagen, iſt vor allen F. Ravaiſſon's Werk: „Claſſiques de l'art“ zu nennen, eine umfangreiche Collection von Photographien nach den claſſiſchen plaſtiſchen Werken des Louvre und nach Handzeichnungen alter Meiſter, in ſolcher Weiſe aufgenommen, daſs ſie leicht mit Kreide oder einem ſonſtigen Material copirt werden können. Das Werk ſoll, einem Wunſche der Regierung nach, an ſämmtlichen Zeichenſchulen, Lyceen etc. in Frankreich eingeführt werden, um den Geſchmack zu läutern und die Kunſtanſchauungen in ein einheitliches Geleiſe zu bringen. In den Tendenzen zwar allgemeiner, aber alle früheren Productionen überragend iſt der „Cours de deſſin“ von Ch. Bargue; der erſte Theil enthält in ausgezeichnetem Vortrage Studien nach der Antike, der zweite Theil Facſimiles nach Hand-

P. v. Gebhardt pinx.

W. Unger sculp.

DAS H. ABENDMAHL

Das Original in der Nationalgalerie zu Berlin.

ag von E. A. Seemann in Leipzig.

Druck von F. A. Brockhaus

Die Grazien, Aquarell von E. Bitterlich.

zeichnungen alter Meiſter. Von Ornament-Werken ſind die Arbeiten von Lièvre, Chazal, Victoris und Athanaſe ihrer ſorgfältigen Auswahl und delicaten Ausführung wegen zu erwähnen. Es finden ſich darin Motive nach Denkmälern aller Stile mit beſonderer Betonung der Renaiſſance. Vorlagewerke für die erſte Stufe des Unterrichtes ſind in den letzten Jahren maſſenhaft in Paris producirt worden, und im Ganzen iſt zu bemerken, daſs das Hauptaugenmerk ſchon im Beginn des Unterrichtes auf eine künſtleriſche, freie Darſtellungsweiſe gerichtet iſt. Es handelt ſich dabei nicht — und darin unterſcheiden ſich die Franzoſen weſentlich von den Deutſchen — um die Begründung der Form, um den geometriſchen Aufbau derſelben; das Geradlinige wird raſch abgethan, und ſogleich auf das freie, entwickelte Ornament hingearbeitet; lange Contourübungen als ſolche finden nicht ſtatt. Die zahlreichen Werke, die für den Unterricht im Linearzeichnen vorlagen, bewegten ſich ſo ziemlich alle in einem Geleiſe; nach dem allgemeinen Theil wird ſtets ſogleich die praktiſche Anwendung zum Ziele genommen. So ſehr aber auch der Kunſtunterricht in den Specialſchulen Frankreichs in Blüthe ſteht, ſo Vieles bleibt doch in dieſer Hinſicht noch in den Schulen für allgemeine Bildung zu wünſchen übrig. In den Pariſer Volksſchulen wird wohl allenthalben gezeichnet und mitunter (beſonders in den von den „Frères chrétiens“ beſtellten) mit namhaftem Erfolge, doch fehlt für eine allgemeine Durchführung im Lande noch die Einheit des Unterrichtsweſens überhaupt. In den höheren Curſen der écoles communales von Paris wird mehr Werth auf

das Linearzeichnen gelegt; in den Gymnaſien iſt dem Gegenſtande zu wenig Zeit gewidmet, als daſs er erfolgreich betrieben werden könnte. In den Mädchenſchulen von Paris iſt das Zeichnen wohl überall eingeführt, doch wird, bevor die Contouren hinreichend geübt ſind, zu raſch zu Blumen, Landſchaften etc. übergegangen, was ſelbſtverſtändlich dann in Spielerei und Dilettantismus ausartet. Ganz vorzügliche Leiſtungen waren dagegen aus einigen höheren Penſionats der Provinz ausgeſtellt, unter welchen die von Tionville, Toulouse, Moulins, Rouen, Clermont, Reims und Besançon beſonders hervorzuheben ſind.

Den Glanzpunkt der Ausſtellung bildeten die Leiſtungen der Pariſer Special-Zeichenſchulen, worunter die von E. Levasseur und Lequien noch immer den erſten Rang einnehmen. Die Schülerleiſtungen derſelben fanden ſich der „Expoſition de la ville de Paris“ einverleibt, wo auch das treffliche Modell der Lequien'ſchen Schule ausgeſtellt war. Es werden bei Lequien, ſowie in den meiſten anderen Municipal-Zeichenſchulen, alle Fächer des freien und linearen Zeichnens gelehrt und die Ausſtellung der genannten Schule imponirte ſowohl durch die künſtleriſche Vollendung als auch durch die Vielſeitigkeit der Arbeiten. In der Wahl der Motive des Ornaments iſt in dieſen höheren Schulen zwar noch nicht ganz mit dem Hergebrachten gebrochen; das Rococo treibt ſein heiteres Spiel noch in ziemlich ausgelaſſenen Variationen und hat ſich beſonders in der Schule Levaſſeur's noch erhalten. Neben dieſem tritt aber ſchon mit ziemlicher Entſchiedenheit die Renaiſſance in das Feld und mit den Vorbildern der claſſiſchen Architectur kommen auch deren ornamentale Motive zur Anwendung. Weit näher der Antike hält ſich das figürliche Zeichnen. Der Vortrag iſt zwar durchgehend maleriſch, dabei aber die Modellirung keineswegs vernachläſſigt und ſtets iſt das Streben nach vollendeter Täuſchung wahrnehmbar. Das Gefühl für die Wirkung von Licht und Schatten wird in den franzöſiſchen Schulen in viel höherem Grade gebildet, als in den deutſchen, in welchen das Hauptgewicht auf die Durchbildung der Form gelegt und der maleriſche Effect hintan geſetzt wird.

Mit vorzüglichen Leiſtungen waren auſser den genannten noch die écoles de deſſin in der rue St. Bernard 20, rue d'Aligre und der avenue d'Italie vertreten. Die école de deſſin der manufacture nationale des gobelins hatte ſehr intereſſante Zeichnungen und Gobelinſtudien ausgeſtellt. Von der école ſpeciale d'architecture waren theils Original-Arbeiten, theils Photographien nach ſolchen vorgelegt. Die ausgezeichneten Publicationen dieſes Inſtituts ſind bekannt..

Aus den Provinzſtädten lagen ferner treffliche Arbeiten vor von den renommirten écoles profeſſionelles zu Rouen, St. Quentin, Havre, Lyon und der école induſtrielle de la ville de Lille.

Gelegenheit iſt in Frankreich überall und ſpeciell in Paris dem Arbeiter gegeben, ſich künſtleriſch zu bilden und die Regierung hat es zu keiner Zeit verſäumt, dahin zu wirken, daſs die gegebenen Vortheile auch fruchtbringend ausgenützt werden. Hauſsmann hat unter Napoleon zwar Vieles nach dieſer Richtung gethan, aber Vieles galt es noch durchzuführen, als die verhängniſsvolle Kriegskataſtrophe einen gewaltigen Einſchnitt in den Lauf aller Dinge in Frankreich machte. Energiſcher noch als früher nahm jedoch das jetzige Mini-

ſterium die Frage wieder in die Hand und iſt beſonders für die Hebung der Bildung der arbeitenden Klaſſe ſehr thätig. In Paris beſtehen gegenwärtig 33 öffentliche Zeichenſchulen auſser den höheren Kunſtſchulen, und es ſind deren mehr noch im Entſtehen begriffen. Zur Ueberwachung des Zeichenunterrichtes ſind Inſpectoren ernannt, welche einer eigens hierfür eingeſetzten Commiſſion über die Thätigkeit der Lehrer zu berichten und für die Conservirung der Schulen zu ſorgen haben. — Es mag aus dem Geſagten erhellen, daſs die Pflege des Kunſtunterrichtes in Frankreich faſt ausſchlieſslich der Induſtrie gilt und eine allgemeine Erziehung des Volkes zur Kunſt jenſeits der Moſel noch ebenſo auf ſich warten läſst wie bei uns.

Der Induſtrie gelten auch ausſchlieſslich die Kunſtſchulen Italiens, die in wahrer Fluth mit ihren Leiſtungen auf der Ausſtellung erſchienen waren. Der Zeichenunterricht iſt in den Induſtriebezirken des Landes mehr als Bedürfniſs und findet auch überall ſeine Pflege. Die ſcuola tecnica hat zumeiſt auch den Charakter einer Induſtrieſchule, in welcher mehr beſondere techniſche Zwecke verfolgt werden, als daſs den Elementen der allgemeinen Bildung Rechnung getragen würde. Ueberall ſprach auch aus den Zeichnungen der praktiſche Zweck des Decorateurs, ſelbſt im Linear-Zeichnen, wo ſtets das geometriſche Ornament (von Moſaikböden etc.) eine bedeutende Rolle ſpielte. Aus allen Provinzen des Landes, das ferne Sicilien nicht ausgenommen, lagen Portefeuilles mit Schülerarbeiten vor, die jedoch weder in Betreff des Lehrganges noch in Bezug auf Stil bedeutend variirten. Was in den Schulen ſtudirt wird, was die Induſtrie producirt, wurzelt alles in der Renaiſſance. In Bezug auf die — freilich oft unnütze — Ausführung ſtehen die Italiener unerreicht da; wie in Marmor, ſind ſie auch Virtuoſen mit der Kreide und der Tuſche. Das Studium wird jedoch faſt ausſchlieſslich dem Ornamente gewidmet; das Figürliche ſpielt eine ganz untergeordnete Rolle.

Zwei Jahrzehnte ſind verfloſſen, ſeit von England aus der Anſtoſs zur Reform des Geſchmacks gegeben wurde und mit vielem Intereſſe wurde auf den bisherigen Ausſtellungen die Wandlung in der engliſchen Induſtrie in Bezug auf die Veredlung des Stiles verfolgt. Mit groſser Spannung wartete man ihrer auch auf der Wiener Ausſtellung und hoffte, daſs gerade in Hinſicht auf den kunſtinduſtriellen Unterricht ein intereſſantes Bild ſich entrollen werde. Die Hoffnungen wurden nach dieſer Richtung hin getäuſcht. England hatte diesmal das Hauptgewicht auf die Repräſentation ſeiner Colonien gelegt; es entfaltete ſeine aſiatiſchen Reichthümer; die heimiſche Induſtrie war lückenhaft, der Unterricht äuſserſt flau vertreten. Auſser einigen Schülerarbeiten aus der Schule von South-Kenſington und einigen Publicationen dieſes Inſtitutes war weiter nichts vorhanden. Es muſste befremden, daſs ein Land, von welchem doch die Idee der Weltausſtellungen zuerſt ausgegangen iſt, gerade das hochwichtige Feld des Kunſtunterrichts, dem es ſeine heutige Stellung in der Induſtrie gegenüber den anderen Staaten verdankt, ſo mangelhaft beſtellt hatte.

Wenn wir einen Blick auf die Ausſtellung der South-Kenſington-Schule werfen, ſo finden wir für alle Zweige der Kunſtinduſtrie nette, ſtilvolle Arbeiten, die das Streben nach einem einheitlichen Princip im Geiſte der Reform überall

offenbaren. Die Leitung des Inſtitutes hatte an einer Tafel die Claſſeneintheilung der Schule dargeſtellt und geſucht, wo möglich von jeder Branche etwas zu bieten. Dadurch wurde denn freilich das Bild der Thätigkeit der Schule zerſtückelt; denn zwei bis drei Blätter aus einer Specialabtheilung konnten dieſe wenig charakteriſiren. Auch war es verſäumt, die Programme der Anſtalt ſeit 1867 aufzulegen, wodurch das Fragmentariſche der Ausſtellung hätte ergänzt werden können. Nur mit Mühe konnte der Lehrgang in den vorbereitenden Claſſen verfolgt werden. Es waren davon Contour-Ornamente nach plaſtiſchen Werken, dann ſchattirte in Sepia und gezeichnete geometriſche Modelle in Kreide vorhanden. Von den höheren (Special-) Claſſen waren Copien nach Originalmodellen in diverſen Stilen, Naturſtudien und ſelbſtſtändige Compoſitionen ausgeſtellt; das Beſte darunter waren Entwürfe in Flächenverzierungen für Tapeten, Stoffe etc. Die Blume wird mit Sorgfalt ſtudirt und in edler Weiſe zum Ornamente benützt; die Compoſition des Ornamentes bezieht ſich ſtets auf den fertigen Gegenſtand und der Zweck der Verzierung iſt immer im Auge behalten. Eine geringere Rolle ſpielte unter dem Ausgeſtellten das figürliche Zeichnen. Das Hervorragendſte, was das Inſtitut ausgeſtellt hatte, beſtand in Radirungen, die von den Schülern nach Gegenſtänden des Muſeums für den Zweck der Verbreitung ausgeführt wurden. Die Ausſtellung der „School of Art“ zu Bombay (in der Induſtriehalle) bot wohl manches Intereſſante, doch wenig Wichtiges in Bezug auf den eigentlichen Kunſtunterricht.

In umfaſſender Weiſe hatte Rufsland die Beſtrebungen des Kunſtunterrichtes im Lande dargeſtellt. Schon von den letzten Weltausſtellungen her iſt es bekannt, wie ſehr es ſich dieſer Staat angelegen ſein läſst, das Altnationale in der Induſtrie wieder zur Geltung zu bringen; auf der Wiener Ausſtellung wurde die Thätigkeit der Petersburger und Moskauer Kunſtſchulen in dieſer Richtung in klarer Weiſe illuſtrirt. Die Kunſtſchule „Stroganoff“ zu Moskau (verbunden mit dem Muſeum) bildet die eigentliche Centralſtelle dieſer Bewegung und dieſe Anſtalt war auch in beſter Weiſe auf der Ausſtellung repräſentirt.

Der Zweck der Schule iſt lediglich der, dem Kunſthandwerke geſchickte Arbeiter zuzuführen, die Induſtrie von der ſclaviſchen Nachahmung zu befreien und ſie zu Originalformen heran zu ziehen. Den bedeutſamſten Einfluſs auf dieſe Beſtrebungen nimmt das Muſeum, und für die Ausſtellung desſelben war im Nordpavillon der Kunſthalle ein ganzer Saal reſervirt. Es befanden ſich daſelbſt (in einer Auswahl) die von den nationalen Denkmälern geſammelten Modelle von Ornamenten in Gypsabgüſsen, in Thon und Galvanoplaſtik; Nachbildungen alter Kunſtwerke, Photographien, Handzeichnungen nach Kunſtwerken, wodurch ſich das Muſeum und die Schule gegenſeitig unterſtützen, und die von dem Inſtitute veranlaſsten Publicationen. Die ausgeſtellten Schülerarbeiten belebte durchweg ein friſcher künſtleriſcher Geiſt und beſonders waren aus den höheren Curſen die nach altruſſiſchen und byzantiniſchen Modellen gefertigten Zeichnungen von hoher Vollendung. Das Studium des Ornamentes wird nach dem von der Anſtalt herausgegebenem Werke „Geſchichte der ruſſiſchen Ornamentik“ (geſchöpft aus Handſchriften des X. bis XVI. Jahrhunderts) gepflogen und zugleich auf die zweckmäſsige Verwendung in Bezug auf das Material geſehen.

In ganz ähnlichem Sinne arbeitet in Petersburg die „Societé d'encouragement des arts". Sie hatte aus ihrer Induſtrieſchule nur Zeichnungen der „Claſſe de compoſition" ausgeſtellt, die (meiſt Gefäſse und kirchliche Geräthe für Gold und Email) ebenfalls von vorzüglicher Ausführung waren. Die von der Geſellſchaft herausgegebenen „Nationalen Ornamente" beziehen ſich vorzugsweiſe auf textile Kunſt und ſind ebenfalls im Geiſte der ruſſiſchen Reform geſchaffen.

Die techniſchen Schulen zu Petersburg und Moskau hatten ſehr intereſſante Collectionen von Lehrmitteln für den praktiſch-techniſchen Unterricht ausgeſtellt.

Wir haben nun nur noch einen Blick auf die Induſtrieſtaaten zweiten Ranges zu werfen und deren Kunſtunterrichts-Verhältniſſe, ſoweit ſie auf der Ausſtellung dargelegt waren, kurz zu ſkizziren.

Am nächſten liegt uns Schweden. Wer die freundlichen Räume des Schulhauſes dieſes Landes auf der Ausſtellung beſuchte, konnte wahrnehmen, daſs des Zeichenunterrichtes ſchon in der Volksſchule gedacht wird, und die angewendeten Methoden ganz die richtigen ſind. An den Mittelſchulen findet der Gegenſtand beſonders in denen der realen Linie ſeine gute Pflege und es waren mitunter treffliche Leiſtungen vorgelegt; nur ſcheint es noch in den Schulen an guten Originalen zu mangeln. Das Beſte jedoch, was im Zeichen-Fache von Schweden ausgeſtellt war, kam aus der Schule des Gewerbevereines in Gothenburg. Die Anſtalt hat beſonders in den letzten Jahren einen nahmhaften Aufſchwung genommen und ſich nach allen Zweigen der verſchiedenen Kunſtgewerbe hin erweitert. — Norwegen war im Unterricht nicht vertreten.

Dänemark brachte nur einige Schülerarbeiten der Volksſchulen in Kopenhagen, die in ſchönen Contouren ſich meiſt an die antiken Formen hielten. — Auch die Niederlande hatten ſich ſchwach an der 26. Gruppe betheiligt. Schülerarbeiten waren von der Schule der Arbeiterclaſſe in Amſterdam ausgeſtellt, die mit viel Verſtändniſs (nach deutſchen und franzöſiſchen Modellen) gearbeitet waren. Der Zeichenunterricht iſt im Lande (ſeit 1863) in den Volks- und Mittelſchulen eingeführt und Holland beſitzt gegenwärtig an 30 Zeichenſchulen, an welchen 108 Lehrer über 2500 Schülern Unterricht ertheilen.

Die Schweiz hatte blos den niederen Unterricht repräſentirt und dieſen nur in den angewandten Lehrmitteln, in ſtatiſtiſchen Berichten etc. Das Zeichnen wird überall ſchon in den Kleinkinderſchulen begonnen und in den Secundärſchulen weiter fortgeführt. Die Vorlagewerke hierfür lieſsen jedoch Manches zu wünſchen übrig. Für die Kunſterziehung mangelt es überhaupt der Schweiz noch an einer Centralſtelle. Sehr intereſſant waren die Zeichnungen aus der Induſtrieſchule in Genf, die ſich ganz den modernen franzöſiſchen Beſtrebungen anſchloſſen. — Auch Spanien hatte, trotz ſeiner traurigen politiſchen Verhältniſse, ſein Unterrichtsweſen auf der Ausſtellung dargeſtellt, wenn auch äuſserſt lückenhaft und nichts weniger als ſyſtematiſch. Was den Kunſtunterricht im Lande betrifft, ſo ſieht es damit ſehr traurig aus. — Nicht ſo troſtlos iſt es in Portugal mit dem Unterrichte beſtellt, wo beſonders ſich franzöſiſcher Einfluſs Geltung verſchafft. Nur leidet der Zeichenunterricht in allen Schulen an den geſchmackloſeſten Vorbildern. Die Beſtrebungen Prof. A. J. Picard's in Liſſabon, den Unterricht in ein geregeltes Syſtem zu bringen, verdienen wohl alle Achtung; doch reicht ſein

Einfluſs kaum über die „Real casa pia“ hinaus und es wird am „Lycée national“ ebenſo dilettantiſch gezeichnet, wie an den meiſten andern Schulen; beſſer waren im Allgemeinen die Linearzeichnungen. Von der „Aſſociation commercial“, die zu Porto ihren Sitz hat und ſich um die Hebung der Kunſtinduſtrie im Lande ſchon manche Verdienſte erworben hat, war eine Anzahl decorativer polychromer Ornamente (in Gyps und Holz) ausgeſtellt, in welchen mauriſche Formen gelungen nachgeahmt waren.

Was an Zeichnungen aus den amerikaniſchen Schulen (von Boſton, Cincinnati, Philadelphia etc.) vorlag, zeigte nur, wie wenig jenſeits des Oceans noch an einen geregelten Kunſtunterricht gedacht wird, und daſs die Schulen in den Vereinigten Staaten vorläufig noch um die realen Grundlagen des Unterrichtes kämpfen müſſen, bevor ein Anlauf zu den idealen Bildungselementen genommen werden kann.

J. Langl.

Taufkanne in vergoldetem Silber, im Beſitz des Grafen H. Herberſtein-Eggenberg.
16. Jahrhundert.

Die Exposition des Amateurs.

Im Jahre 1867 hatte man in Paris die alten Kunſtwerke zur Weltausſtellung herangezogen, um aus ihnen eine „Hiſtoire du travail“, eine Illuſtration der Geſchichte der Kunſtarbeit zu bilden. Das war ein Geſichtspunkt, unter welchem ſich die alte Kunſt mit den ſo durchaus modern-praktiſchen Zwecken einer Weltausſtellung noch allenfalls in Zuſammenhang bringen ließ, und wenn auch die Hiſtoire du travail nicht völlig das geworden iſt, was ihr Titel verſprach, ſo hatte doch wenigſtens Frankreich ſelbſt groſsartige und erfolgreiche Anſtrengungen gemacht, um dem aufgeſtellten Programme gerecht zu werden. So war die franzöſiſche Emailarbeit — dort eine wahrhaft nationale Kunſtinduſtrie — in allen ihren Phaſen in erſchöpfender Weiſe zur Anſchauung gebracht, ebenſo die Bücherausſtattung in fortlaufender Reihe von der Miniaturmalerei bis zur Druckilluſtration. So hatte beiſpielsweiſe Oeſterreich ſeine unter Rudolf II. in Prag blühende Bergkryſtallſchleiferſchule und ſeine Porzellanfabrication, Portugal ſeine höchſt originellen und intereſſanten Goldſchmiedearbeiten, England eine Menge alter, heimiſcher Erzeugniſſe ausgeſtellt, und wenn auch viele Länder ganz unvertreten blieben, andere, wie es in der Natur der Sache lag, nur unvollſtändig ausſtellen konnten, ſo waltete doch über dem, was geſchehen war, ein wohlthuender Geiſt der Ordnung und Einſicht.

Teppichbordure, roth mit grünem Sammetornament, Kremsmünſter.

Da man in Wien die Franzoſen nicht copiren wollte, am wenigſten dort, wo es wirklich das Richtige geweſen wäre, ſie nachzuahmen, ſo inaugurirte man eine „Expoſition des Amateurs“. Logiſch könnte man ſich unter dieſem Titel ungefähr vorſtellen, daſs es ſich darum handeln ſollte, die privaten Kunſtſammlungen als ſolche zum Ausſtellungsobject zu machen, alſo etwa die Tendenzen der Sammler in den verſchiedenen Ländern und die Qualitäten ihrer Collectionen uns vorzuführen. Obwohl der Zweck einer ſolchen Darſtellung ein höchſt problematiſcher, und die Durchführung eine enorm ſchwierige geweſen wäre, ſo lag doch dem Ganzen eine Idee zu Grunde, und, wenn ſie auch gerade keine glückliche war, ſo war dieſe Idee doch das, was man ſo ſehnlich ſuchte, etwas Neues. Aber ſchon das gedruckte Programm wuſste von ſeiner Aufſchrift ſo wenig, wie die rechte Hand von der linken in der Bibel. Da war von den „Amateurs“ gar nicht weiter die Rede, ſondern nur im Allgemeinen von alten Kunſtſachen, die man ſich fein ſäuberlich in 21 Claſſen eingetheilt dachte. Noch viel weniger aber, als der Text des Programmes dem gewählten Titel, entſprach wiederum die Ausſtellung ihrem Namen oder gar dem gedruckten Programm, und wer ſich etwa nach der Eröffnung der Lecture eines dieſer Schriftſtücke hingab, der konnte alsbald zu der Ueberzeugung gelangen, daſs ſie ſchon von der Druckpreſſe weg lediglich Maculatur waren.

Hier, wo wir es lediglich mit den factiſchen Reſultaten zu thun haben, iſt es nicht am Platze, von den mancherlei Vorgängen zu ſprechen, denen zufolge die „Expoſition des Amateurs“ dann in der Weiſe zu Stande kam, welche zu ſchildern nun unſere Aufgabe iſt. Gar groſse Projecte und Verheiſsungen wurden in die Welt hinausgerufen. Richard Wallace, die Rothſchild, Suermondt, kurz die gröſsten Sammler der Welt, hieſs es, würden ihre Schätze nach dem Prater ſenden. Was ſchlieſslich zu Stande kam, war nichts von Alledem. Der für die Expoſition des Amateurs urſprünglich beſtimmte Raum wurde zum gröſsten Theile dem ſich immer mehr ausdehnenden Platzbedürfniſſe der modernen Kunſt eingeräumt; angeſichts der allgemein herrſchenden Confuſion verzichteten die meiſten Staaten darauf, überhaupt Ausſtellungen von alten Kunſtwerken einzuleiten, und ſo wurde die Expoſition des Amateurs eine fragmentariſche, ſyſtem- und ordnungsloſe Anhäufung von mitunter guten, vielfach aber ganz mittelmäſsigen und ſchlechten Dingen, die der Zufall wie in einem Antiquitätenladen zuſammengewürfelt zu haben ſchien.

Die Oeſterreichiſche Abtheilung hatten in letzter Stunde die Herren Baron von Sacken, Dr. C. Lind und A. von Cameſina zuſammenzuſtellen übernommen. Ihren Bemühungen gelang es wenigſtens, eine Anzahl hervorragender Werke herbeizuſchaffen, und wenn ſie auch das Grundgebrechen, die Planloſigkeit, aus ihrem Departement nicht zu verbannen vermochten, ſo haben ſie doch viele bedeutende und ſonſt wenig zugängliche Kunſtwerke den Beſuchern vor Augen geführt.

Wollen wir, bevor wir zur Beſprechung des Einzelnen übergehen, die Betheiligung der verſchiedenen Länder in kurzer Ueberſicht zuſammenfaſſen, ſo ſtand in erſter Reihe in quantitativer und qualitativer Beziehung neben der cisleithaniſch-öſterreichiſchen die Expoſition Ungarns da. Es gab da eine Menge ſehens-

Schreibkäſtchen in Ebenholz, mit Ornamenten aus Silber und Gold; 16. Jahrh.;
aus der Sammlung des Freiherrn Anſ. v. Rothſchild in Wien.

und bemerkenswerther Dinge. Aber das unmittelbare Vermengen von Kunſtſachen mit ſolchen Dingen, die blos antiquariſche, archäologiſche oder gar nur ethnographiſche Bedeutung haben, bewies, in welcher Unklarheit über Zweck und Tendenz des Ganzen ſich hier die Leiter und Veranſtalter der Ausſtellung befunden hatten. Japaniſche Rüſtungen und antike Bronzen, Handzeichnungen von Rembrandt und Dürer, prähiſtoriſche Reſte, Alles im bunten Durcheinander — ein Bild der Weltausſtellung im Kleinen. Merkwürdig war nur, daſs Ungarn, das doch im Ausſtellungspalaſt mit dreifarbigen Fahnen, ausgeſtopften Honveds und ähnlichen Erzeugniſſen ſeines heimiſchen Bodens ſo ungeheuer viel «Nationalität» entfaltete, im Departement der alten Kunſt ſich ganz und gar kosmopolitiſch zeigte. Wir wären z. B. für eine Repräſentation der älteren nationalen Kunſtinduſtrie, der Goldſchmiedekunſt und dergl. dankbarer geweſen, als für Kupferſtiche von Marc-Anton und fremdländiſche Miniaturmalereien von zweifelhaftem Werthe.

Spanien hatte trotz der Ungunſt der Verhältniſſe doch einigen Anlauf genommen, Proben ſeiner Kunſtthätigkeit früherer Zeiten zur Schau zu bringen. Im erſten Stockwerke des ſpaniſchen Pavillons ſah man, allerdings untermengt mit gar diſparaten Dingen, Harniſche und Waffen verſchiedener Epochen, Holzſchnitzereien, Möbel, Metallarbeiten und Gobelins, die zumeiſt durch ihre ausgeprägte iberiſche Charakteriſtik recht anziehend waren, wenn auch ihre Wirkung ſehr beeinträchtigt wurde durch die ungünſtige Nachbarſchaft von allen möglichen Natur- und Induſtrieproducten.

Neben denjenigen Staaten, die überhaupt keinerlei Anſtalten zu einer Ausſtellung alter Kunſt getroffen hatten, wie Frankreich, Holland, Belgien etc., ſchienen andere das Princip befolgt zu haben, den dafür angewieſenen Raum allerdings freizulaſſen, ſich im Uebrigen aber nicht weiter mit der Sache zu befaſſen, und dieſes Gebiet Antiquitätenhändlern und jener bekannten Sorte von Beſitzern unſchätzbarer Raritäten, als Gemälden von «Raffael» u. ſ. w. zu überlaſſen.

Dies war der Fall bei England, Italien, Rufsland, theilweiſe auch bei der Schweiz u. a. Allerdings bot der für den in Rede ſtehenden Zweck ſchlieſslich übrige Raum keine Möglichkeit zu halbwegs genügender Entfaltung — und ſo war es nur dem bloſsen Zufall zu danken, wenn der Beſucher am Ende doch noch hie und da ein bemerkenswertheres Stück notiren konnte.

Die Schuld dafür, daſs dies ſo und nicht anders gekommen iſt, trifft einzig und allein die Generaldirection. Die Beſitzer von alten Kunſtwerken, die ja nicht wie andere Ausſteller an dem Zurſchauſtellen ihres Eigenthums irgend ein directes und materielles Intereſſe haben konnten, zogen ſich alsbald verſtimmt zurück, als ſie von der Art der «Organiſation» dieſes Theils der Ausſtellung nähere Kenntniſs erhielten. Als documentariſches Zeugniſs der Unfähigkeit der Leitung bleibt der Nachwelt der gedruckte Kunſtkatalog erhalten. Ihn hat in dieſem Berichte ſchon ein anderer Mitarbeiter in ſchlagender Weiſe gekennzeichnet; für ſeine Brauchbarkeit ſprechen allein ſchon zur Genüge Bezeichnungen, wie: «Sogenannte Objets d'Art» oder «Kunſtgegenſtände von alten berühmten Künſtlern» u. dergl.

Die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, die in der Weltausſtellung befindlichen alten Kunſtſachen von irgend einem Geſichtspunkte aus in ſtreng ſyſtematiſcher

Ueberſicht zu beſchreiben, zwingt uns, hier diejenige Betrachtungsweiſe zu wählen, die das Bemerkenswerthe auffaſst, wie es ſich eben bietet.

In der öſterreichiſchen Abtheilung der Expoſition des Amateurs, wie bemerkt, der reichſten von allen, präſentirte ſich gleich beim Eintritte ein Theil der Collection des inzwiſchen in Wien verſtorbenen Baron Anſelm von Rothſchild, des einzigen Sammlers, der in hervorragender Weiſe ausgeſtellt hatte. Die Sammlung Rothſchild iſt ohne Frage die reichſte Privatſammlung von eigentlichen Antiquitäten — Gegenſtänden des Kunſtgewerbes im weitern Sinne, — die Oeſterreich und Deutſchland aufzuweiſen hat, und ihre ſonſt nur von Wenigen gekannten Schätze waren da zum groſsen Theile zu ſehen, freilich leider mit Ausnahme der überaus herrlichen Holz- und Elfenbeinſchnitzereien, die man wohl mit gutem Grunde den feuchten Niederſchlägen der Praterauen in den friſch aufgeführten Gebäuden nicht ausſetzen wollte. Vor Allem zogen die Blicke zwei herrliche Rüſtſtücke auf ſich: das eine, eine prächtige italieniſche getriebene Rüſtung, aus Sturmhaube, Bruſtharniſch und rundem Schilde beſtehend, das andere, ein runder Schild, reich getrieben, mit überaus vollendeten Goldtauſchierungen vom Meiſter Giorgio Ghisi geziert, von dem wir eine Abbildung beigeben.

Die Kunſt, das Eiſen mit einer Art Incruſtation von edlem Metall, Gold und Silber zu verzieren, gelangte wahrſcheinlich vom Orient aus nach Italien, oder kam wenigſtens durch Anregung orientaliſcher Vorbilder zu neuer Aufnahme, denn ſchon aus dem Alterthume her — aus dem wir ja viele Beiſpiele von Silber- und Goldincruſtation auf Bronze beſitzen — mochte eine ähnliche techniſche Tradition ſtammen. Die Behandlung der Bronze iſt übrigens von der des Eiſens doch theilweiſe verſchieden. Lavoro della tauſia, alla damaschina oder all' azzemina nannte man dieſe Arbeit, die im Weſentlichen darin beſteht, daſs die Oberfläche des zu verzierenden Metalles (Eiſens) durch ein ſpitziges Inſtrument in engen Strichlagen feilenartig rauh gemacht, hierauf das Gold oder Silber in Fäden und Plättchen auf dieſer rauhen Fläche mittelſt des Schlages eines leichten Hammers befeſtigt, und ſchlieſslich mit einem Polierſtahl oder ähnlichem Inſtrumente niedergedrückt und geglättet wird. So einfach dieſe Procedur ihrem Weſen nach iſt, ſo erfordert ſie doch zur vollendeten Leiſtung eine groſse Uebung und Geſchicklichkeit. Unter den italieniſchen Künſtlern werden uns als hervorragende Meiſter dieſes Faches genannt: Filippo Negroli, Antonio Biancardi, Bernardo Civo, u. a.; nur von einem von ihnen, von dem Venetianer Paulus, dem nach ſeiner groſsen Geſchicklichkeit in dieſer Kunſt der Beiname Ageminius beigelegt wurde, iſt bisher ein authentiſches Werk nachweislich (Gazette des Beaux-Arts, IX, pag. 64) eine Caſſette, die ſeine Namensbezeichnung trägt. Das Gegenſtück hierzu bildet der oben erwähnte Schild des Giorgio Ghisi von Mantua. Unſer Künſtler iſt identiſch mit dem berühmten Kupferſtecher, der im Vereine mit den übrigen Genoſſen der Familie, der er angehört, die einfach-edle und ſtrenge Weiſe des Kupferſtiches die Marcanton ausgebildet hatte, noch beinahe bis gegen das Ende des 16. Jahrhundertes fortführte. Er wird uns auch als hervorragend durch ſeine Arbeiten in der Tauſchierkunſt geprieſen. Der Maler und Architekt Giovanni Batt. Bertano gedenkt in ſeinem Werke über die dunklen

Schild von G. Ghiſi, aus der Sammlung des Freiherrn Anſ. v. Rothſchild.

und ſchwierigen Partien des Vitruv*) des Giorgio Ghisi als eines „heutzutage ſehr ſeltenen Mannes im Kupferſtechen und in der Kunſt des Tauſchierens in den verſchiedenſten Arten“**). Unſer Schild nun trägt die volle Namensbezeichnung: Georgius de Ghisys Mantuanus MDLIV. Sie befindet ſich in winzigen, aber vollkommen deutlichen Buchſtaben auf den Pfeilern einer Brücke, auf der ein Kampf vor ſich geht, innerhalb des kleinen Figurenfrieſes, der ſich bandartig um das in der Mitte befindliche Meduſenhaupt ſchlingt. Es iſt wunderbar, welchen Grad techniſcher Vollendung hier Giorgio erreicht hat, wenn auch der Stil der Ornamente, und namentlich die Zeichnung und Ausführung der getriebenen Figuren und Verzierungen nicht den Reiz der feinen Grazie beſitzt, der den Werken aus der früheren Blüthezeit der italieniſchen Renaiſſance eigen iſt. Erſtaunlich iſt auch der Reichthum der Compoſition, die die letzten Details belebt und für die ein kaum zollbreiter Raum noch immer genügend iſt, um figuren-

*) Gli oscuri e difficili paſſi dell' opera di Vitruvio da Giov. Batt. Bertano. Mantova 1558. Fol.

*) Meſſer Giorgio Mantuano, uomo veramente oggidi raro al modo per intaliar rami e lavorar all' azamina di più varie sorte.

reiche Darſtellungen darauf anzubringen: Alles in der beſchriebenen Weiſe der Tauſchierung ausgeführt, ſo exact und genau, daſs bei den kaum 6—8 Linien groſsen Figürchen die Physiognomie und Modellirung noch völlig klar angedeutet erſcheint. Es iſt eines jener Werke der alten Zeit, an dem die Freude ſo recht ſichtbar wird, die der Künſtler bei ſeinem Schaffen gehabt. — An den Harniſchen und Waffen, welche Spanien in ſeinem Pavillon ausgeſtellt hatte — zum Theil waren es italieniſche, zum Theil deutſche Arbeiten, — konnte man ebenfalls ganz vorzügliche Tauſchierungen ſehen, wenn dieſelben auch nirgendwo die Vollkommenheit der Arbeit des Mantuaners aufwieſen. Die Tauſchierung war überhaupt das edelſte und wohl auch koſtſpieligſte Verzierungsmittel des Eiſens. Die vielfach im Gebrauche geweſene Aetzung und Vergoldung auf geätztem Grunde erſcheint dagegen doch nur wie ein billiges Surrogat.

Das Anbringen von Gold und Silber in Plättchen und Fäden auf Metall kann noch in einer andern als der beſchriebenen Weiſe, die man aber ebenfalls Tauſchieren oder Damasciniren nennt, ausgeübt werden. Dieſe zweite Manier beſteht darin, daſs die Zeichnung der beabſichtigten Verzierung vorerſt in dem Metalle mit leicht unterſchnittenen Rändern ausgravirt und hierauf das Gold in dieſe ſo entſtandenen Canäle eingedrückt, und das Ganze ſchlieſslich polirt wird. Ornament und Grundfläche liegen dann hier in einer Ebene, während bei der erſteren Manier das aufgelegte Edelmetall immer ein klein wenig erhöht iſt. Dies iſt das Princip, nach dem z. B. die antik-römiſchen Incruſtationen der Bronze gefertigt ſind, und ſo arbeiten die Chineſen und Japaneſen heute noch, wie ehemals, ihre Bronzevaſen und Geräthe.

In Vorderaſien war das Tauſchieren mittelſt Auflegen auf eiſerne Excipienten das allein gebräuchliche, während auf weicheren Metallen die zweitbeſchriebene Gattung vielfach angewendet wurde. Der Helm Boabdil's, des letzten Maurenkönigs, der als ſtolze Trophäe in der erwähnten ſpaniſchen Waffenausſtellung prangte, iſt ebenfalls ſo geziert. Er iſt von gelbem meſſingartigem Metall und in vielen Partien mit einem feinen Ornamente von Bandverſchlingungen bedeckt. Innerhalb dieſer Bänder befindet ſich das eingelegte Metall, ähnlich wie wir es an gewiſſen alten kleinaſiatiſchen und inſelgriechiſchen meſſingenen Schüſſeln und Kannen angebracht finden. Im Schatze des Sultans, der im türkiſchen Hofe in einem wohlverwahrten eiſernen Gehäuſe gezeigt wurde, ſah man auch eine Anzahl flaſchen- und becherartiger Gefäſse von ſehr einfacher, ſogar plumper Form, gefertigt aus Zinn (oder vielleicht einer Zinnlegirung) und mit Gold eingelegt. Es ist ſchwer, dieſen Arbeiten, die keinen ſcharf ausgeſprochenen Stilcharakter beſitzen, Zeit und Art der Entſtehung anzuweiſen. Indeſſen dürfen wir ſie kaum für Hervorbringungen einer ſehr entlegenen Epoche halten, — wie denn überhaupt die Objecte im türkiſchen Schatz meiſtens verhältniſsmäſsig neuern Datums ſind, — wenigſtens von den in Wien ausgeſtellt geweſenen Stücken ſchien Nichts über das 17. Jahrh. hinauszugehen.

Die reichſte und, wenn man ſo will, die vollſtändigſte Repräſentation ihrer verſchiedenen Epochen hatte auf der Expoſition des Amateurs jedenfalls die Goldſchmiedekunſt gefunden, eine Repräſentation, die aber keineswegs durch eine bequeme oder überſichtliche Anordnung unterſtützt ward. Die Plan- und Syſtem-

loſigkeit der Leitung hatte hier wie anderwärts ein an ſich vortreffliches und lehrreiches Material zu einer bloſsen Augenweide der blöden Schauluſt herabgewürdigt. Das gröſste Contingent an kirchlichen Geräthen des Mittelalters lieferten in der öſterreichiſchen Abtheilung die Stifte von Kloſterneuburg, Melk, St. Paul in Kärnthen, Kremsmünſter, St. Peter in Salzburg u. A. Die Freunde mittelalterlicher Kunſt vermochten hier ſo manches berühmte Werk zu finden, das ihnen durch Publication und Beſchreibung längſt bekannt und vertraut war. Auch für das Studium namentlich der gothiſchen kirchlichen Goldſchmiedekunſt gab es da gar lehrreiche Beiſpiele an Kelchen, Monſtranzen und Reliquiarien.

Taſſilo-Kelch aus Kremsmünſter.

Speiſekelch aus Stift Wilten.

Die Reihe eröffnete eines der älteſten mit Sicherheit datirbaren Werke dieſer Gattung, jedenfalls wohl der älteſt-bekannte Kelch in Deutſchland, nämlich der kupferne Taſſilo-Kelch aus Kremsmünſter, ein Geſchenk des Herzogs Taſſilo an das Kloſter, das er 777 gegründet hatte*). Roh, ungegliedert, wie embryonal, ſind die Formen dieſes Geräthes, das vielleicht noch direct einen antiken Trinkbecher zum Vorbilde hat. Bruſtbilder Chriſti und der Apoſtel befinden ſich darauf, gleich den reichen Ornamenten tief und energiſch in das Metall geſchnitten, doch von kunſtloſer Hand, welche die byzantiniſchen Vorbilder der Figuren nur wie aus dunkler Erinnerung kannte. Mit der Unbehilflichkeit der Figuren contraſtirt die verhältniſsmäſsige Leichtigkeit der Zeichnung der Ornamente. Es ſind Bandverſchlingungen, Blattornamente und Linſenſchnitte von ziemlich ausgeprägt nordiſchem Charakter; ſie mochten daher dem Verfertiger ungleich geläufiger geweſen ſein, als die fremdländiſchen byzantiniſch-römiſchen Geſtalten (ſ. die Abbildung).

Dem Taſſilo-Kelch ſchlieſst ſich zunächſt, wenn auch nicht unmittelbar in

*) Der Kelch trägt die Inſchrift: „Tassilo dux fortis Luitpirc virga regalis“.

Bezug auf das Alter, ſo doch in Rücksicht auf hiſtoriſchen Kunſtwerth eine Reihe von ſogenannten Speiſekelchen an, d. h. groſsen Kelchen, wie ſie im im Gebrauche waren, als auch noch die Laien den Kelch empfingen. Die vorzüglichſten darunter ſind: der aus St. Peter in Salzburg in getriebener Arbeit und der aus Stift Wilten in Tirol mit reichem Schmuck von niellirten Gravirungen (ſ. die Abbildung).

Die vortreffliche Ausführung der eingeſtochenen Zeichnung bei letzterem mit ihren klaren, feſt umſchriebnen Contouren ſteigert ſich namentlich in der Mitteldarſtellung der Patene, den heiligen Frauen, die zum Grabe Chriſti kommen, zu wahrhafter Groſsartigkeit, und nur die Beigabe der im Körperverhältniſs zu den übrigen handelnden Figuren gar zu winzigen ſchlafenden Kriegsknechte gemahnt an die kindliche Kunſt der Frühzeit des 12. Jahrhunderts. Das Niello mit ſeinem zarten silbergrauen Ton bildet einen feinen Gegenſatz zu dem Schimmer des Metalles, es hebt die Darſtellung genügend hervor, ohne die Formwirkung des verzierten Gegenſtandes zu alteriren, wie dies etwa das bunte Email thut.

Die ſpätere Zeit der Renaiſſance hat das Niello auſser Uebung gebracht, nachdem es in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts namentlich in Italien zu einer hohen Stufe der künſtleriſchen Ausbildung gebracht worden war, gepflegt von Meiſtern wie Maso Finiguerra, Antonio Pollajuolo, Giovanni di Matteo Dei und Marc Anton Raimondi. Während aber die mittelalterlichen Niellowerke, wie das vorhin beſchriebene, meiſtens bloſs Contourzeichnungen ſind, bei denen mit einfachen Linien nur die Umriſſe und die hauptſächlichſten Innenformen angedeutet wurden, ſehen wir ſie in der ſpäteren Zeit als getonte Griſaillen behandelt, bei denen den Grund bald das metalliſche Silber, bald die ſchwarze Niellomaſſe ſelbſt bildet, auf der in letzterem Falle die Darſtellung, ausgeſpart, ſilberweis ſich hervorhebt.

Unter Nr. 29 und 31 hatte Baron Rothſchild zwei koſtbare Niellotafeln von je etwa 15 Zoll Höhe und 10 Zoll Breite ausgeſtellt. Dieſe Tafeln bildeten urſprünglich die Decken eines Evangeliariums und zählen in Bezug auf den Reichthum der Ausführung, auf ihre Gröſse, wie nicht minder in Rücksicht auf ihren Kunſtwerth zu den allerbedeutendſten italieniſchen Niellowerken des 15. Jahrhunderts, die wir kennen. Jede der Tafeln beſteht aus einer Anzahl von einzelnen ſtreifenförmigen, dreieckigen und quadratiſchen Platten, die ehemals durch ein jetzt verlorenes metallenes Rahmenwerk zuſammengehalten waren. Die Mittelfelder ſind aus über Eck geſtellten Quadraten gebildet, auf deren einem die Geburt, auf deren anderm die Taufe Chriſti dargeſtellt iſt, darüber in länglichen Streifen Verkündigung und Abendmahl, darunter die Anbetung der Könige und Auferweckung des Lazarus. Die Einfaſſung bilden Ornamentfrieſe mit muſicirenden Engeln zwiſchen Wappenſchildern mit dem Cardinalshut. Es iſt das Wappen des Giovanni Balbo, Biſchofs von Albano, der 1467 den Purpur erhielt*). Dem allgemeinen Kunſtcharakter nach gehört dieſes unvergleichliche Werk entſchieden der Florentiner Schule an, und ſeine Datirung iſt durch die eben erwähnte Jahreszahl ungefähr gegeben; aber einen Meiſternamen dafür auch

*) Cicognara, Memorie ſpettanti alla ſtoria della calcografia, p. 60.

nur mit einiger Wahrſcheinlichkeit zu nennen, erſcheint unmöglich. Einige Aehnlichkeit mit dem Stile des Sandro Botticelli iſt allerdings vorhanden und beſonders in der Verkündigung hervortretend; aber wir wiſſen ja, wie ſehr gerade die äuſseren Eigenthümlichkeiten der Spitzen einer Kunſtſchule alsbald in allen Leiſtungen, namentlich der Kleinkünſte zum Vorſchein kommen. Daher wird der geſchickte Florentiner Goldſchmied, der jene Niellen unter dem Einfluſſe der Kunſt Sandro's fertigte, uns vielleicht immer unbekannt bleiben, wie die Urheber ſo vieler anderer ähnlicher Reſte, bei denen die Individualität des Verfertigers

Kelch aus Stift St. Paul in Kärnthen, 14. Jahrh.

Kelch aus Stift Admont, 15. Jahrh.

doch nicht genug ſpecielle Kennzeichen hervorgebracht hat, um ſie von ihrer Umgebung deutlich zu ſondern. Die techniſche Vollendung entſpricht völlig der Höhe, welche die gröſsten Meiſter des Niello, Finiguerra oder die Pollajuoli, damals erreicht hatten. Jedoch nur die Sucht nach einer bequemen Taufe könnte dazu verleiten, den Rothſchild'ſchen Niellen einen dieſer Namen beizulegen.

Aufserhalb Italiens wurde häufig eine einfache Gravirung, deren Vertiefungen man nachher mit ſchwarzer Farbe auszufüllen pflegte, zur Erzielung eines dem Niello nahe kommenden Effectes angewendet. Die geſtochenen Blätter eines Martin Schongauer, Israel van Mekenen und anderer Künſtler, die am Ende des 15. Jahrhunderts eine ſo groſse Verbreitung erlangten, dienten hiebei häufig als Vorlagen, die mehr oder weniger treu copirt wurden. Ein Hausaltärchen aus

F. v. Lichtenfels pinx.

L. Fischer sculps

MOTIV BEI LUNDENBURG

Verlag von F. A. Seemann in Leipzig.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Silberner Becher aus der Sammlung des Freiherrn Anf. v. Rothfchild.

dem Stifte St. Peter in Salzburg, urkundlich 1494 von einem Goldſchmiede Berthold in Salzburg gefertigt, zeigt auf der Mitteldarſtellung der Rückſeite die mit geringen Veränderungen verkleinerte Nachbildung eines Kupferſtichs, das Abendmahl darſtellend, von dem niederdeutſchen Meiſter, der gewöhnlich der Meiſter mit dem Weberſchiffchen oder wohl richtiger der Meiſter von Zwolle genannt wird. (Bartſch, Vol VI, pag. 90).

Unter den Werken der kirchlichen Goldſchmiedekunſt haben wir noch in der oeſterreichiſchen und böhmiſch-mähriſchen Abtheilung eine Anzahl guter Beiſpiele des gothiſchen Stiles aus der ſpätern Zeit des 14. und aus dem 15. Jahrhundert zu nennen, Kelche, Monſtranzen und monſtranz-ähnliche Reliquiarien. Den einfacheren Aufbau und die ſtrengeren Formen der früheren Zeit zeigt ein in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit eingeſtochenen Darſtellungen und Ornamenten am Fuſs und Knauf gezierter Kelch aus dem Kloſterſchatze von Admont (ſ. die Abbildung). Der Kelch aus Sanct Paul in Kärnthen, den wir den Leſern ebenfalls in der Abbildung bringen, ganz mit reichem, durchbrochen gearbeitetem Blattwerk und Figuren überdeckt, iſt eines jener überaus anmuthigen und zierlichen Werke, wie ſie das endende 15. Jahrhundert noch in äuſserlich gothiſchen Motiven, jedoch beinahe ganz in der Empfindungsweiſe der Renaiſſance hervorgebracht hat. Ein anderes phantaſtiſch-reizvolles Werk dieſer Uebergangsepoche iſt der in ſeiner Art berühmte und oft abgebildete groſse ſtolze Pokal, den der Tradition nach Mathias Corvinus der Stadt Wiener-Neuſtadt geſchenkt haben ſoll, und den dieſe Gemeinde noch jetzt bewahrt.

Die eigentliche Renaiſſance und die ſpäteren Stilwandlungen der Goldſchmiedekunſt waren durch eine Anzahl hervorragender, leider durch ihre Ausſtellung zerſtreuter und dadurch in ihrem Effecte beeinträchtigter Werke vertreten. Die im Uebrigen nicht allzu glänzend ausgeſtattete Schweizer Abtheilung der Expoſition des Amateurs enthielt eine ſchöne Sammlung von Pokalen und Ziergefäſsen aus dem Beſitze der Bürgergemeinde in Bern und einiger Zünfte derſelben Stadt, die offenbar beſſer als ähnliche Corporationen anderwärts ihr altüberkommenes Erbe zu bewahren und zu ehren wiſſen. Die meiſten dieſer Stücke gehören der zweiten Hälfte des 16. und dem 17. Jahrhundert an, die beſten und vorzüglichſten darunter der Zeit um etwa 1580, und nicht leicht läſst ſich ein prächtigeres Enſemble denken als eine Zuſammenſtellung ſolcher Geräthe mit ihrem reichen Leben von aus- und einlaufenden Formen, mit ihrem üppigem Zierrath, der jedem Punkt der Fläche Bewegung und Bedeutung verleiht. Nicht blos um ihm den Schein eines gröſseren Werthes zu geben, ſondern aus guten, innern künſtleriſchen Gründen haben die alten Goldſchmiede das Silber in beinahe allen Fällen im Feuer vergoldet. In den glatten Partien von heftigem, farbloſem und rohem Reflexe, grau und matt, wenn ciſelirt oder getrieben, bot das Silber wenig verwerthbare Eigenſchaften für eine künſtleriſche Sinnesrichtung, die vor Allem eine ſatte und energiſche Farbenwirkung im Auge hatte. Es iſt ferner merkwürdig, zu ſehen, wie beiſpielsweiſe in den Niederlanden, als in der Kunſt, und ſpeciell der Malerei, die direct aus der Beobachtung der Natur genommenen, gebrochenen Farben und grauen Töne Eingang fanden, dieſe auch alsbald für die Stimmung ſelbſt der kunſtgewerblichen Erzeugniſſe beliebt wurden,

wie dies z. B. darin ſeinen Ausdruck findet, daſs das holländiſche Silbergeſchirr im 17. Jahrhundert im Gegenſatz zu früheren Zeiten beinahe durchweg in ſeiner natürlichen Farbe belaſſen wird, ähnlich dem Verhältniſs der Delfter Faience zur Majolika und zur emaillirten älteren Poterie.

Die runde Schlüſsel mit dem dazu gehörigen Pocal, (Nr. 827,1) Eigenthum der Bürgergemeinde Bern iſt ein Schauſtück erſten Ranges, in der Mitte ganz bedeckt mit getriebenen Darſtellungen aus der Geſchichte der Stadt in drei Segmenten: INITIVM BERNE, PRÆLIVM. AD. MORTENAV., PVGNA. AD. LAMPEN., dazwiſchen reiches Ornamentenwerk im Stile des Virgil Solis und ähnlicher Kleinmeiſter der ſpätern Zeit. Bunte Harzfarben als eine Art Surrogat der Emaillirung, und cabochon-artig geſchliffene Bergkryſtallſteine, die an der Innenfläche mit leuchtenden Farben gemalte Wappen tragen, ſteigern noch den üppigen Effect dieſes Kleinodes. Der Katalog, genau und fachlich wie immer, nennt dieſe Bemalung des Bergkryſtalls „mit glühenden Farben auf Metallgrund aufgetragen.“ Es iſt aber jene eigenthümliche, dem Belegen der Spiegel verwandte Technik, die auf Glas und Bergkryſtall angewendet wurde, der Art, daſs die Belegung mit Gold und Farben, von vorne geſehen, als Malerei hinter dem Glaſe erſcheint. In Frankreich nennt man derartige Gläſer Verres églomisés; eine deutſche Benennung iſt mir dafür nicht bekannt. Die Technik iſt übrigens ſehr einfach und wäre der künſtleriſchen Wiederaufnahme in hohem Grade werth. Heutzutage pflegt man nur noch Aufſchriften, Schilder u. dgl. auf oder vielmehr hinter Glastafeln in dieſer Weiſe zu malen — alte derartige Arbeiten finden wir aber oft von groſser Feinheit, von den antik-römiſchen vergoldeten Gläſern angefangen bis tief in das 18. Jahrhundert hinein.

Eine weitere glänzende Folge von „Scheuren“ und „Staufen,“ hohen Pocalen und Doppelbechern, (die aus zwei vollkommen gleichen Compartimenten beſtehen, von denen je einer den Fuſs oder Deckel bilden kann) reihte ſich würdig an die Berner Schüſsel. Rothſchild konnte übrigens mit ſeiner Collection von Silbergefäſsen die harte Concurrenz des Berner Schatzes, namentlich in Bezug auf Objecte, die eine zarte Detaildurchführung zeigen, noch immerhin beſtehen. Wir geben in der Abbildung auf Seite 505 einen überaus zierlichen Becher aus ſeiner Sammlung mit fein getriebenen Jagdſcenen in parallelen Streifen. Wie die Wappen am obern Rande darthun, mag auch dieſes Stück Schweizer Urſprungs ſein.

In Bezug auf gediegene Durchführung ſteht die Goldſchmiedekunſt des 16. Jahrhunderts noch in inniger Beziehung zur Weiſe des ſpätern Mittelalters; neu hinzugekommen iſt aber die Fülle und der Ideenreichthum der deutſchen Renaiſſance. Mit liebevoller Sorgfalt ſind die Reliefs mit ihren Figürchen und die Frieſe mit ihrem Laub- und Zierwerk behandelt, und ſtets iſt der Künſtler bemüht, durch irgend eine „neue Invention“ jedem einzelnen Stück den Reiz der Individualität zu verleihen. Allgemeiner und handwerksmäſsiger werden die Arbeiten der Goldſchmiede im Verlaufe des 17. und vollends im 18. Jahrhundert. Den Mangel an künſtleriſcher Erfindung müſſen Abſonderlichkeiten erſetzen, die nun immer mehr aufkommen, wie die Verwendung von allerlei Thier- und Menſchengeſtalten zu Trinkgefäſsen und Bechern und ähnliche Phantaſtereien.

Der Freund derartiger Raritäten konnte in der Ausſtellung Rothſchild's und der Schweiz daran ſein Genüge finden. —

Wir gehen nun zur Beſprechung einer Kunſtgattung über, deren mannigfaltige Phaſen zu ſtudiren, die Expoſition des Amateurs beſonders gutes Material bot, nämlich des Email, und wollen verſuchen, das Verſtreutgeweſene in allgemeinen Zügen, dem kunſtgeſchichtlichen Entwickelungsgange folgend, zu betrachten.

Feuerbeſtändige Körper, wie Thon oder Metall, durch Aufſchmelzen mit einem glasartigen Ueberzuge zu verſehen, war bereits das früheſte orientaliſche Alterthum im Stande; der glaſirte Backſtein, den wir in den aſsyriſchen Bauten angewendet finden, iſt ſchon ein wirkliches Emailwerk. Wann und wo aber die Anwendung des glasartigen Ueberzuges auf eine Metallfläche — was man heutzutage eigentlich Email nennt — zuerſt ſtatthatte, iſt derzeit noch nicht völlig feſtgeſtellt. Die Egypter ſcheinen dieſe Technik nicht gekannt zu haben. An anderem antikem Schmuck, römiſchem und griechiſchem, finden wir hie und da eine emailartige Maſſe, jedoch nur vereinzelt und ſelten; ſicher iſt aber, daſs die halbbarbariſchen Völker des mittleren Europas ſchon in verhältniſsmäſsig ſehr früher Zeit die Bronze mit oft überaus reichen und complicirten Emailornamenten zu verzieren gewuſst haben. Möglich und wahrſcheinlich iſt es, daſs ſie diese Fertigkeit ſchon aus ihrer centralaſiatiſchen Heimat mitbrachten, und aus Aſien hat auch die Kunſt des byzantiniſchen Reiches die Emailtechnik überkommen. Von dort, von Byzanz aus, läſst ſich die Geſchichte des Emails in ihrer höchſt intereſſanten Entwicklung ununterbrochen verfolgen.

Das „émail cloisonné“ oder wie man es in neuerer Zeit deutſch zu nennen pflegt, der Zellenſchmelz, charakteriſirt ſich bekanntlich weſentlich dadurch, daſs die Farbencompartimente, aus denen das Bild moſaikartig zuſammengeſetzt iſt, durch aufgelöthete dünne Metall-Lammellen oder Fäden getrennt ſind. Zu derartigen Werken ſcheint das Gold beinahe ausſchlieſslich verwendet worden zu ſein, und die Arbeiten der byzantiniſchen Emailleure wanderten als koſtbare und hochgeſchätzte Prachtſtücke weit in das Abendland hinein, als Handelsartikel und als Geſchenke der Fürſten. Die Beſtandtheile der 1860 bei Nyitra Jvanka in Ungarn (Neutraer Comitat) aufgefundenen Krone des byzantiniſchen Kaiſers Conſtantinos Monomachos (1042—1052) hatte das Ungariſche Nationalmuſeum ausgeſtellt. Es ſind ſieben längliche, oben abgerundete Goldplatten mit den Figuren des Kaiſers, der Kaiſerinnen Zoë und Theodora, Heiligengeſtalten und allegoriſchen Figuren der Demuth und Tugend*). Wir müſſen hier die ſich an dieſe Reſte knüpfenden hiſtoriſchen Fragen übergehen, und erwähnen nur, daſs ſich für ſie beinahe mit Sicherheit die Datirung zwiſchen 1042 bis 1050 ergiebt; die Feinheit und Vollkommenheit der Ausführung ſtellt ſie aber unter den uns erhaltenen byzantiniſchen Emails in die erſte Reihe. Daſs die byzantiniſche Emailkunſt ihren Urſprung im Orient hat und nicht aus einer Tradition der europäiſch-antiken Technik hervorgegangen iſt, dafür ſpricht ſowohl der Charakter der Werke, und der des Zellenſchmelzes überhaupt, der mit ſeinen die Farbenfelder durchziehenden Metalllinien ein durchaus orientaliſches Gepräge trägt, als

*) Bock, Reichskleinodien, und Charles de Linas, Notice ſur quelques émaux byzantins.

auch der Umſtand, daſs wir in der Goldſchmiedekunſt des europäiſchen Orientes und Vorderaſiens das Ornamentationsprincip der moſaikartigen Zuſammenſetzung von glasartigen- oder ſteinartigen-Maſſen mittelſt netzförmiger Metalleinfaſſungen ſtets antreffen. Derart iſt die berühmte ſog. Schale des Chosroes II., derart ſind ferner die bekannten Goldgefäſse aus der Völkerwanderungszeit, die bei Petroſſa

Ornament vom Functionsſchwert der Stadt Steyr.

Ornament von einem Stadtrichterſchwert, datirt 1568. Muſeum in Linz.

in Rumänien gefunden wurden und auf der Pariſer wie auf der Wiener Ausſtellung figurirten; in gewiſſer Beziehung endlich gehören auch jene egyptiſchen Schmuckgegenſtände hierher, bei denen die Zellen ganz wie beim wirklichen émail cloiſonné gebildet ſind, die ausfüllende Farbmaſſe jedoch nicht eingebrannt, ſondern nur eine Art Harzteig iſt.

Ueberaus merkwürdige und namentlich durch ihren Parallelismus mit der übrigen Kunſtentwicklung lehrreiche Wandelungen vollziehen ſich in der Emailkunſt von der byzantiniſchen Epoche an bis in das 17. Jahrhundert. Das byzan-

tiniſche émail cloiſonné entſpricht völlig dem Kunſtſinne, der auch in den Moſaiken des Oſtreiches ſeinen Ausdruck fand; wie das Moſaik, iſt auch die genannte Gattung der Emailmalerei ihrer Technik nach nothwendig, blos eine Darſtellung in ſchematiſchen Flächencompartimenten; die weitere Aehnlichkeit, die das Gefüge des Moſaiks mit den Zellen des Emails gemeinſam hat, iſt wohl mehr als eine äuſserlich zufällige, und ſcheint uns begründet in der gleichſam desorganiſirenden Tendenz der byzantiniſchen Darſtellungsweiſe.

Vielleicht unterſtützt durch erhaltene einheimiſche Traditionen, jedenfalls aber durch die Anregung, die von den byzantiniſchen Werken ausgegangen war, und theilweiſe vielleicht auch durch griechiſche Künſtler nach dem Weſten verpflanzt, entwickelt ſich die rheiniſche und Limouſiner Emailkunſt des Mittelalters. Neue und vereinfachte techniſche Mittel kommen hinzu, entſprechend den veränderten künſtleriſchen Zielen. Das émail champlevé, das nun geübt wird, erlaubt ſchon einen, wenn auch ſtrengen, doch ſichern und klaren Zug des Contours, wie dies dem tiefen Eingraben in das Metall entſpricht, eines Contours, der aber nichts mehr gemein hat mit der energieloſen Linie der gebogenen Goldlamelle der Byzantiner. Auch die ſonſtige Behandlung des Emails verliert den moſaikartigen Charakter und iſt ſchon eine wirkliche Malerei mit einfachen Localfarben, oder eine colorirte Zeichnung in farbigen Strichen mit angedeuteter Schattirung. Die ſtehengelaſſene Metallfläche bildet den ſchimmernden Hintergrund gleich dem Goldgrund der Tafelbilder.

Als ihre köſtlichſte Perle enthielt die Expoſition des Amateurs das vielleicht bedeutendſte Monument der Emailkunſt des Mittelalters, das auf uns gekommen iſt, den berühmter Verduner Altar, den das Stift Kloſterneuburg bei Wien in der Kapelle des h. Leopold bewahrt, und den man auf der Ausſtellung zum erſten Male im vollen Tageslicht zu ſehen Gelegenheit hatte. Durch den ſich inſchriftlich nennenden Künſtler Nicolaus von Verdun im Jahre 1181 urſprünglich als Ambonenverkleidung gefertigt, erlangte er erſt bei Gelegenheit einer theilweiſen Renovirung der durch einen Brand 1322 entſtandenen Schäden ſeine heutige Beſtimmung als Altaraufſatz.*) Das Ganze iſt zuſammengeſetzt aus 51 etwa zehn Zoll hohen Tafeln, von denen jede eine beſondere Darſtellung enthält, parallele Scenen des alten und des neuen Teſtamentes, dazwiſchen Inſchriftſtreifen und Ornamentenfrieſe in reicher Abwechſelung höchſt reizender geometriſcher Muſter. Die Zeichnung der Figurenbilder, in breiten Strichen in das Metall eingravirt, und lediglich mit blauer und rother Farbe ausgefüllt, zeigt trotz des verhältniſsmäſsig geringen Maſsſtabes in einzelnen Compoſitionen eine ernſte Groſsartigkeit, ſo in der Darſtellung der Königin von Saba, in andern eine wunderbar lebendige und doch ſo ſtilvolle Energie und Kraft der Zeichnung, wie in Samſon mit dem Löwen oder im Jüngſten Gericht. Antike Reminiscenzen verweben ſich in merkwürdiger Weiſe mit der hervortretenden Unbehilflichkeit

*) Dabei wurden ſechs neue Emailtafeln und die kunſtgeſchichtlich höchſt intereſſanten Malereien auf der Rückſeite hinzugefügt. Probſt Stephan von Syrendorf veranlaſste dieſe Wiederherſtellung: „Er ſchueff daſs man die ſchon taffln gehn wien füret vnder die goldtſchmit die verneuerten ſi wider“ . . etc. Heider und Eitelberger, Kunſtdenkmale; dann die Specialpublicationen von Arneth, Heider und Cameſina.

und der mittelalterlichen Auffaſſung, die Formen mehr conſtruirend aneinanderzureihen als organiſch zu verbinden. Noch verſchiedene andere, wenn auch ſelbſtverſtändlich weitaus an Bedeutung gegen den Kloſterneuburger Altar zurückſtehende Beiſpiele der mittelalterlichen Emailtechnik hatte die Ausſtellung aufzuweiſen, ſowohl an Arbeiten der rheiniſchen als auch an einzelnen der Limouſiner Schule. Wir nennen von den erſteren ein beſonders zierliches Ciborium von Kloſterneuburg und ein Reliquiar aus dem Schatze deſſelben Stiftes, von den in Metallarbeit, Farbenwahl und Ausführung des Emails gewöhnlich gegen die rheiniſchen zurückſtehenden Limouſiner Werken ein Reliquiar des Stiftes Kremsmünſter.

Der Kunſtentwickelung des ſpäteren 14. und des 15. Jahrhunderts konnte das Email mit den techniſchen Mitteln, die das émail champlevé bot, direct nicht folgen; wir ſehen es eine zeitlang vom Schauplatze der Uebung verſchwinden, bis neue techniſche Behelfe herangezogen waren, um die Anforderungen nach einer mehr realiſtiſchen und maleriſchen Darſtellungsweiſe zu erfüllen. Dieſe bot zunächſt das nun aufkommende „durchſcheinende Reliefemail“ (émail translucide sur relief). Die Modellirung und Rundung der Körperformen iſt bei dieſer Emailgattung ſchon in bedeutenderem Grade möglich. Sie wird dadurch erzielt, daſs die Oberfläche des zu emaillirenden Metalles in einer Art ſeichtem Relief gearbeitet iſt, welches durch die darüber gebreitete Schichte des (nicht mit Zinnaſche verſetzten) durchſcheinend gelaſſenen Emailfluſſes mit der Abwechſelung von Höhe und Tiefe wie Licht und Schatten wirkt. Manche italieniſchen Goldſchmiede des 15. Jahrhunderts excellirten in dieſer Kunſtgattung, an ihrer Spitze Meiſter wie die Pollajuoli und Finiguerra; aber auch Deutſchland lieferte in dieſer Art vortreffliche Werke. Auf der Ausſtellung war das translucide Email vertreten durch ein kleines Altärchen mit Scenen aus der Paſſionsgeſchichte (Nr. 35 der oeſterr. Abth.), eine deutſche Arbeit aus dem Anfange des 15. Jahrh. und ein in der ungariſchen Abtheilung befindliches Crucifix, welches in eckigen Feldern Bilder Chriſti und der Evangeliſten enthält.

Der Umſtand, daſs das durchſcheinende Reliefemail nur auf einer Unterlage von edlem Metalle und ſelbſt da nur mit einer beſchränkten Farbenſcala anwendbar iſt — ſo können z. B. Fleiſchtöne blos mittelſt einer blaſsvioletten Färbung ausgedrückt werden — andererſeits die verhältniſsmäſsig geringe Solidität derartiger Werke, kurz das Streben nach einer gröſsern maleriſchen und der eine ſolche ermöglichenden techniſchen Vollkommenheit führte bald zu weiterer Ausbildung. Wiederum kehrte man zur Anwendung opaker Farben zurück, aber man hatte inzwiſchen gelernt, ſie mit Sicherheit neben einander zu ſetzen, ohne trennende Metallſtege nöthig zu haben; die Palette wurde reicher an Nüancen, und die Emaillirkunſt entwickelte ſich nun zur wirklichen Emailmalerei. Mit vielen Zwiſchenſtufen und Uebergängen vom Relief- zum Maleremail vollzieht ſich dieſe Wandlung, zunächſt in den Werkſtätten der Florentiner Goldſchmiede, bis weiterhin für das Maleremail die Stadt Limoges der nahezu ausſchlieſsliche Sitz dieſer Uebung wird. So laſſen die italieniſchen Emailleure dem Hintergrunde und den Gewändern noch den edelſteinartigen Effect des durchſcheinenden Schmelzes und beginnen nur Fleiſchtöne und Nebendinge naturwahr zu färben, bis dieſer

Triumph der Liebe, Relief vom Grazer Elfenbeinſchrein.

Realismus immer weiter ausgedehnt wird, während die Schule von Limoges damit beginnt, ein vollſtändiges Gemälde in opaken Schmelzfarben herzuſtellen und nur für einzelne Partien die leuchtenden ſilberunterlegten Farben beibehält.

Vom letzten Drittel des 15. Jahrhunderts an nimmt Limoges die vornehmſte Stelle ein in der Verfertigung aller Arten emaillirter Tafeln und Geräthe, ſo daſs ſpäterhin für alle derartigen Arbeiten der Name dieſes Verfertigungsplatzes die geläufigſte Bezeichnung ward. Eine Anzahl Künſtlerfamilien wirken hier neben und nacheinander, oft in vielen Generationen, und werden je zu Repräſentanten gewiſſer Stileigenthümlichkeiten und Unterarten der Emailmalerei, ſo die Pénicaud, die Limouſin, die Reymond, die Cour oder De Court. Die Sammlung des Barons Anſelm von Rothſchild hatte zur Ausſtellung das Hauptcontingent an Limouſiner Emails geliefert. Den ganzen Reichthum, deſſen die Palette der Schmelzfarbenmaler fähig war, ſehen wir auf einer groſsen ovalen Platte vereinigt, die den Durchzug durch das rothe Meer darſtellt (Oeſterr. Abth. 7a.) Der Katalog ſchreibt ſie einem „Jan Courtois“ zu, der richtig geſchrieben Jehan

Triumph Chriſti, Relief vom Grazer Elfenbeinſchrein.

Courteys heiſsen müſste, wenn überhaupt ein Limouſiner Emailleur dieſes Namens je exiſtirt hat, und wenn nicht vielmehr das Monogramm I. C. richtiger auf den hiſtoriſch feſtgeſtellten Jehan de Court zu deuten iſt. Der farbenprächtige Effect und die bis in's Einzelne wirklich höchſt gediegene techniſche Ausführung läſst das Ungeſchick der Compoſition und die mangelhafte Zeichnung der Figuren bei dieſen Werken leicht überſehen. In den anſpruchsloſeren und mehr auf eine rein decorative Wirkung berechneten Griſaillen offenbart ſich indeſſen zuweilen eine ganz reſpectabele wirkliche Künſtlerſchaft mancher Glieder der Limouſiner Schule. So zeigt ein Käſtchen mit kleinen Darſtellungen aus dem alten Teſtamente, wohl ohne Zweifel ein Werk des Pierre Reymond, eine wunderbare Feinheit der Vollendung und eine Sicherheit und Freiheit der Verwendung des ſchwierigen Materials, wie bei einer zarten getuſchten Handzeichnung eines Kleinmeiſters. Das Ornament jedoch bildet immer, ſelbſt bei den ſchwächern Künſtlern, den Hauptreiz der Emails, und wo dieſe, wie bei den Geräthen, Leuchtern, Käſtchen und dergl., innerhalb der Grenzen der blos kunſtgewerblichen Her-

vorbringung bleiben, ſind ſie beinahe immer ausgezeichnete Leiſtungen ihrer Gattung. Die Leuchter und ein Käſtchen des Baron Rothſchild, die der Katalog der Suſanne Court zuſchreibt, ſind gute Beiſpiele dieſer Art. Das ſehr einfache Formſchema erſcheint da im höchſten Grade belebt und abwechſelungsreich durch eine endloſe Mannigfaltigkeit der Zierrathen und Medaillons, die alle mit gleicher Sorgfalt durchgebildet, den juvelenartigen Reiz hervorbringen, der dem Stile der Emailkunſt ſo recht eigentlich angemeſſen iſt — ein Ziel, das aber die modernen wie auch die alten Künſtler dieſes Faches gar häufig verfehlen, indem ſie das Email für mehr als ein bloſses Decorationsmittel und für eine wirkliche Gattung der Malerei anſehen.

Die weiteren Schickſale dieſer Technik im 17. und 18. Jahrhundert zu verfolgen, gab die Ausſtellung nur wenig directe Gelegenheit. Das Email wird in dieſer Epoche zu einem von allen früheren Leiſtungen weſentlich verſchiedenen Dinge. Die Vereinfachung des bisher von der Limouſiner Schule beobachteten Verfahrens, die der Pariſer Goldſchmied Jean Toutin in Aufnahme brachte, indem er das Einbrennen von Metallfarben auf einer Emailunterlage weiter ausbildete und vervollkommnete, hatte zur Folge, daſs durch dieſe leichtere, im Gelingen ſicherere Weiſe bald alle anderen Gattungen des Emaillirens völlig verdrängt wurden. Das Toutin'ſche Email geſtattet zwar eine ſehr miniaturartige Ausführung, in der es auch manche Meiſter ſehr weit brachten, wie Petitot u. A., es hat aber nichts mehr von dem tiefen und ſatten Colorit und der Leuchtkraft der alten Limouſiner Werke. Die Malerei auf Porzellan, die im ſpäteren Verlaufe des 18. Jahrhunderts aufkam und die den beinahe völlig gleichen Effect auf dem ſo hoch in Anſehen ſtehenden Materiale zu erzielen vermochte, hat bewirkt, daſs auch die letzte Abart der Schmelzmalerei bald zu den verlorenen Künſten gehörte. —

An Metallarbeiten, die nicht der Goldſchmiedekunſt im weiteren Sinne angehören, hatte die Ausſtellung nur Vereinzeltes aufzuweiſen. Gothiſche Eiſenarbeiten waren in wenigen, aber ſehr vortrefflichen Stücken vorhanden, ſo aus dem Muſeum zu Klagenfurt ein Thürſchloſs mit höchſt feinen freigeſchmiedeten Ornamenten, ein anderes aus der Stadt Gurkfeld in Krain ſtammend. Den beſten ſolcher Werke wohnt eine derartige bewuſste Sicherheit und Eleganz, ja Nobleſſe der Ausführung inne, daſs man wohl ſagen kann: auch die geſchickten Schmiede jener Zeit haben mit wahrhaft künſtleriſcher Empfindung den Hammer geführt. Aus dem nahe verwandten Gebiete der Waffen erwähnen wir eine Dolchſcheide, die das Monogramm des Solothurner Zeichners, Holzſchneiders und Medailleurs Urſe Graf trägt. (Kat. Nr. 84; hier in's 17. Jahrhundert verſetzt). Ein ähnlicher Dolch mit geätzten Darſtellungen auf der Klinge und ebenfalls mit dem Monogramme Urſe Graf's befindet ſich im Beſitze des Malers Makart in Wien. —

Noch weit weniger als irgend eine andere Gruppe von Kunſtobjecten bildete das von alten Möbelſtücken Vorhandene ein unter einem gemeinſamen Geſichtspunkte zuſammenzufaſſendes Ganze; doch befand ſich darunter Einiges von hervorragender Bedeutung, ſo daſs wir als getreue Chroniſten deſſen hier in Kürze Erwähnung thun wollen. Rechts und links vom Eingange in die öſterreichiſche

Abtheilung befanden ſich zwei Objecte, die unbedingt zu dem Anziehendſten in der geſammten Expoſition des Amateurs zu rechnen waren. Es ſind dies zwei etwa ſechs Schuh lange Schränke, oder richtiger Truhen, mit öffenbarem Deckel, aus der Domkirche zu Graz ſtammend, wo ſie — ihrer urſprünglichen Beſtimmung wohl ſehr wenig entſprechend — lange Zeit als Reliquienſchreine dienten. Dieſe Möbel, oberitalieniſche Arbeiten aus dem 15. Jahrhundert, zeigen an den vordern Langſeiten figurenreiche Reliefs (ſ. die Abbildungen) mit den Darſtellungen der ſechs „Triumphe“ nach der Dichtung des Petrarca. Der Stil dieſer Reliefs trägt die deutlich ausgeſprochenen Merkmale der Mantegnesken Kunſtrichtung etwa aus den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts, und wir dürfen uns den unbekannten Verfertiger in naher Beziehung zur Paduaner Schule denken. Ornamentirte Pilaſter theilen die vorderen Langſeiten der Truhen in je drei groſse Felder ein, in denen ſich die von einer einfachen Palmettenumrahmung eingefaſsten Compoſitionen befinden. Die Anordnung folgt genau der Dichtung des Petrarca. Demgemäſs iſt auf der erſten Truhe der Triumph der ſinnlichen Leidenſchaft über die Seele des Menſchen dargeſtellt unter dem Bilde des Cupido; ſein Wagen wird von feurigen Roſſen gezogen und Menſchen aller Claſſen und Stände begleiten ihn. Auf dem zweiten Felde triumphirt die Keuſchheit (oder die Vernunft) über die Liebe, auf dem dritten der Tod über die Vernunft. Die Reihenfolge ſetzt ſich auf dem andern Schreine fort: da folgt der Triumph des Ruhmes über den Tod, der Triumph der Zeit über den Ruhm, und endlich als Letztes der Triumph der Ewigkeit, dargeſtellt unter dem Bilde Chriſti über Zeit und alle Dinge.

Die weit ausgeſponnene Allegorie des Gedichtes war für die Kunſt der Renaiſſance ein fruchtbarer Vorwurf der bildlichen Darſtellung, dem wir in der Malerei und Sculptur, in Kupferſtich und Holzſchnitt in endloſen Variationen begegnen, und auch in unſern Reliefs hat der Künſtler die Compoſition ziemlich originell und in ſeiner Art gefaſst. Bemerkenswerth iſt der vortreffliche Reliefſtil in der Anordnung der Züge, der ja ſo recht die Sache des Mantegna und der Künſtler war, die von ihm ihre Anregung empfingen. Die Durchführung namentlich der Köpfe hat etwas von der Sorgfalt und Detailarbeit eines Cameo. Es ſcheint, daſs dieſe beiden Stücke für einen deutſchen Beſteller in Italien gearbeitet wurden. Die Schmalſeiten tragen verſchiedenartige Embleme, darunter eine Hirſchkuh mit einem Spruchbande, auf dem die Worte „bider rakt“ (bieder recht); wobei die abſonderliche Schreibweiſe und ungeſchickte Bildung des K darauf deuten, daſs dem Künſtler die Sprache der Inſchrift wie auch das Schreiben dieſes Buchſtaben nicht geläufig war.

Im Anſchluſſe hieran wollen wir noch eines merkwürdigen mittelalterlichen Möbels Erwähnung thun, das aus dem Frauenſtift auf dem Nonnberge bei Salzburg in der öſterreich. Abtheilung ausgeſtellt war. Es iſt dieſs das Original eines ſogen. Faldiſtolium oder Faltistorium, eines Faltſtuhles, wie er zuweilen auf Münzen und Siegeln als Abzeichen der biſchöflichen Würde bei den Bildern der Betreffenden vorkommt. (S. die Abbildung). Es iſt ein feldſeſſelartiger Stuhl mit Bronzefüſsen und Bronzebeſchlägen und elfenbeingeſchnitzten Löwenköpfen an den Enden der rothbemalten Stützbalken, und als Möbel des Mittelalters von ſeltener Erhaltung

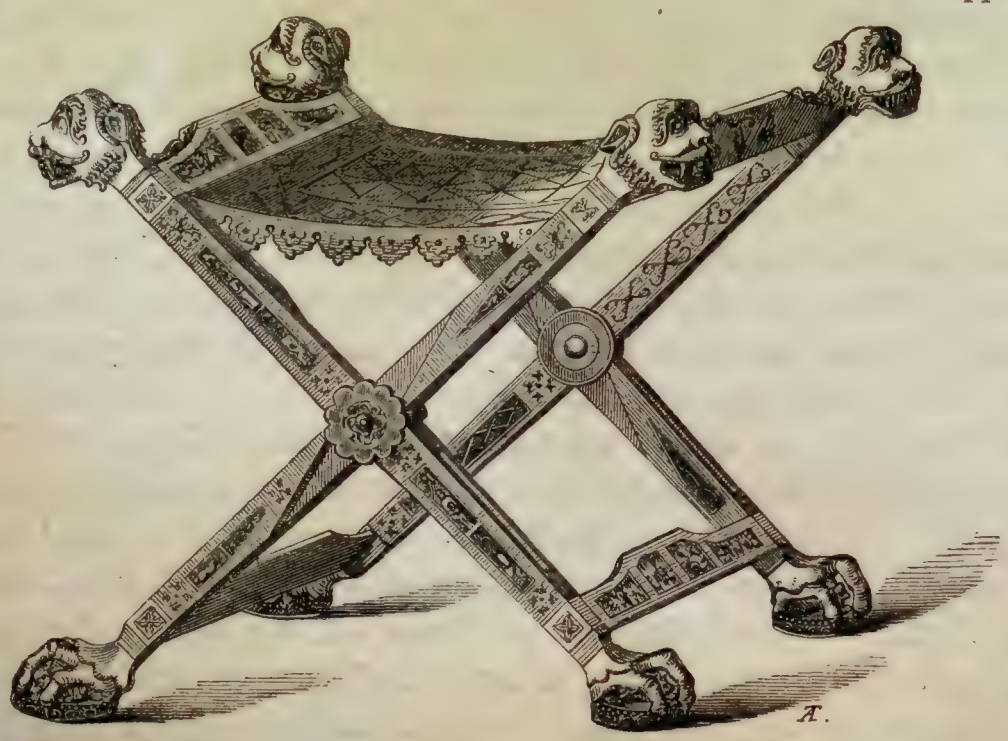
des Intereſſes im hohen Grade werth. In ſeiner gegenwärtigen Geſtalt etwa aus dem 14. Jahrhundert ſtammend, deuten namentlich die ſtreng ſtiliſirten Löwenköpfe auf ein weit früheres Datum, ſo dafs wir annehmen müſſen, hier eine mit Benützung älterer Theile ſtattgehabte Umarbeitung aus der erwähnten Zeit vor uns zu haben.

Von ihrem Reichthum an prächtigen Möbeln aus dem 16. und 17. Jahrhundert hatte die Schweiz nur verhältnifsmäfsig Unbedeutendes ausgeſtellt. Das Beſte darunter war ein Schrank von 1686, der von dem Oeſterreichiſchen Muſeum angekauft wurde. Hin und wieder konnte der Liebhaber noch ein in irgend einer Ecke verſtecktes altes Möbelſtück entdecken, zuweilen an Plätzen, wo man es am wenigſten vermuthet hätte, ſo in dem Pavillon der Frauenausſtellung eine prächtige eingelegte Thür und dergleichen mehr.

Im ſpaniſchen Pavillon begegneten wir einem tragbaren Predigtſtuhl aus der Kathedrale von Leon, im ſpätgothiſchen Stile aus dem 16. Jahrhundert, wie er ſich auf der iberiſchen Halbinſel neben der Renaiſſance und beeinflufst von ihr noch lange erhalten hat. Andere Werke zeigten ein ähnliches Gepräge. Meiſt iſt nur die Ornamentation der Füllungen flachgehaltenes gothiſches Mafswerk, während der Aufbau ſchon ganz im Sinne des neuen Stiles ſich entwickelt. Die ſpaniſche Renaiſſance, die noch ihres Geſchichtſchreibers harrt, weiſt manche Erſcheinungen auf, die durch ähnliche Verhältniſſe hervorgerufen, anziehende Analogien zur Geſtaltung der deutſchen Renaiſſance darbieten; ſchon das Wenige, das hier zu ſehen war, liefs derartiges ahnen.

Wie lehrreich wäre aber überhaupt eine Zuſammenſtellung der Möbel früherer Epochen aus den verſchiedenen Ländern, wie wichtig für die Kenntnifs dieſes Theiles der architektoniſchen Formenbildung! Der Verkehr, der Alles von Oſt nach Weſt und von Süd nach Nord ſchleppt, wird es ohnedies bald unmöglich machen, ſolche Dinge noch an Ort und Stelle zu ſtudiren.

Fr. Lippmann.



Faltſtuhl von Holz mit Bronzebeſchlägen und Elfenbeinſchnitzwerk, 14. Jahrh.; Frauenſtift auf dem Nonnberge bei Salzburg.

Alois Schonn pinx

W. Unger sculp.

FISCHMARKT IN CHIOGGIA.

Verlag von E.A. Seemann in Leipzig.

Druck von Fr. Felsing in München

Alphabetisches Namens- und Ortsregister.

Aargau, Volksschule, 203.
Achenbach, Andr., 355, 435.
Achenbach, O., 355, 394.
Actiengesellsch. f. Wasser- u. Gasanl., Berliner, 77, 137.
Adamo, 339.
Adèle, 460.
Admont, Stift, 504, 506.
Aegidi, s. Kobek.
Aegypten, Bauten, 65, 68, 91—98, 101; Kunstarbeiten, (s. Orient) 273, 313; Frauenarbeiten, 247; Photographie, 466.
Aeppel, 454.
Afinger, Bernh., 296, 375.
Ahlborn, Lea, 219.
Aizelin, Eug., 327.
Albergo dei poveri, Genua, 206.
Albert, 463.
Alker, 465.
Almeida, Aug., Ruffino d', 185.
Alt, Franz, 442.
— Rudolph, 367.
Amand-Durand, 465.
Andrei, Francesco, 293.
Andreini, Francesco, 293.
Angeli, Heinrich v., 359, 365.
Angerer, Ludw. u. Victor, 460.
Anker, Albert, 382.
Anthony, 466.
Antigna, Alex., 331.
Arendsen, J. P., 438.
Affer, C. J., 466.
Association commercial in Porto, 494.
Athanase, 489.

Bache, Otto, 211.
Bach'sche Kunstanstalt, 446.
Baden, Grossherzogthum, Zeichen- und Kunstunterricht, 486.
Bader, Fr., 436.
Bäumer, W., 477.
Bagnès, Eugénie, 146.
Bailly, Ant. Nic., 269, 470.
Baisch, 358.
Bakhuysen, J., 390.
— T., 390.
Baldi, 460.
Baldus, 465.
Balin, P., 235, 304, 307, 335.
Ballu, Théodore, 269, 470.
Baltard, Victor, 269.
Bankel, J., 431.
Baranzewitsch, Moriz, 437, 478.
Barbédienne, F., 147, 261, 327, 349, 441.
Barbizet, A., 151.
Barfuss, Paul, 431.
Bargue, Ch., 488.
Barnard, Bishops & Barnards 100, 158.
Barni, Salv., 225.
Barret, George, 414.
Barrias, Fél. Jos., 270, 326, 331.
Barzaghi-Cattaneo, A., 382.
— Francesco, 402.
Batsche, A. J., 397.
Bau- und Creditbank, Magdeburger, 259.
Bau-Akademie in Berlin, 487.
Baudissin, Pauline, Gräfin, 227.
Baudrit, A., 149.
Baudry, Paul, 470.
Bauer, 442.
Baugesellschaft, Wiener, 478.
Baugewerbeschule in Stuttgart, 484, 486.
Bayern, Zeichen- u. Kunstunterricht, 483, 484.
Becker, Aug., 446.
Becker, C., 339.
Begas, Reinhold, 375, 378, 456.
Belgien, Wohnungsausstattung, 66; Kunstarbeiten, 118—119; Frauenarbeiten, 198—199; bild. Kunst, 286, 293, 383—387, 438; Photographie, 466; architektonische Zeichnungen und Modelle, 470.
Belezza, Alex., 82, 83, 130.
Benda, 473.
Bendemann, Eduard, 335, 339.
Bengue & Kindermann, 463.
Benk, Joh., 38, 41.
Berg, C., 454.
Bergamasco, C., 460.
Berlin, die Stadt, 283.
Bern, die Stadt, 507.
Bernard, A., 149.
Bernoud, A., 465.
Berne-Bellecour, Etienne, 295, 321.
Bertano, Giov. Batt., 499.
Bertini, 396.
Berthold, 506.
Bertoja, 466.
Bertinot, G. Nic., 423.
Beyschlag, Rob., 339.
Bianchi, 397.
Biancardi, Ant., 499.
Bieber, 463.
Biedermann, Emil, 164.
Bièfve, Edouard de, 383.
Bierstadt, Ch., 466.
Bigamonti, 293.
Bigot, Marie, 196.
Bilders, Jan W., 390.
Bing & Gröndahl, 111, 112.
Binger & Chits, 466.
Biot, Gustave, 438.
Biro, Anton, 166.
Bischop, Christoph, 388.
Bitterlich, 489.
Blaas, Eugen, 365.
Blanchard, Jules, 330.
Blaschke, 350.
Blau, 358.
Bleibtreu, Georg, 354.
Blindenanstalt, königl. zu Dresden, 208.
Blindenanstalt, provinzialständische zu Hannover, 208.
Blindeninstitut, königl. zu Kopenhagen, 210.
Blindeninstitut, Stuttgarter, 208.
Bloch, Carl, 391.
Böcklin, Arnold, 342.
Boehm, J. E., 414.
Börjessen, Agnes, 391.
Bösendörfer, Ludwig, 357.
Bognard, J., 454.

Bogoljuboff, Alexius, 394.
Bohnſtedt, Ludwig, 294, 471.
Boisseau, Émile André, 327.
Boks, 390.
Bonnat, Léon, 319, 360, 394.
Boonebakker, & Sohn 121.
Borneo, ſ. Holland.
Borseleu, 390.
Borzino, Ulisse, 455.
Bos, W., Sohn, 455.
Bosboom, Johannes, 390.
Bouguereau, W. Ad., 423.
Boulanger, G. Rod., 295, 321.
Boulant ainé, 454.
Bourdon de Bruyne, 118.
Bourgeois, Ch. A., Baron, 326, 330.
Boutibonne, Ed., 23.
Bouvier, Laurent, 325.
Braeckeleer, J. de, 386.
Braga, 401.
Braida, Anna, Gräfin, 227.
Braith, Anton, 358.
Brandes & Wolff, 446.
Brandt, Joſeph, 354.
Braſch, 463.
Braun, Ludwig, 354.
Braun, (Dornach), 457, 463.
Braguenié frères, 44, 46.
Braſilien, Frauenarbeiten, 184 186.
Brendel, Albert, 358.
Brentani-Viglezio, Marianna, 202.
Breton, Emile Adélard, 326.
Breton, J. Ad., 316, 317, 331.
Breymann, 376.
Brington, John, & Co., 139.
Brion, Gustave, 319.
Brix & Anders, 166.
Brockhaus, F. A., 446.
Bruckmann, Fr., 463.
Brunet-Debaines, Alfred, 422.
Buchholtz & Comp., 198.
Bühlmayer, Konrad, 23, 367.
Bülow, Paula, Baronin v., 226.
Bültemeyer, Heinrich, 434.
Bukowina, weibl. Hausinduſtrie, 231 – 233.
Burger, Johann, 431.
— W., 460.
Burnitz, K. P., 355.
Busi, Lodovico, 398.

Cabanel, Alex., 291, 295, 301, 302, 307, 331.
Cabat, Louis, 326.
Cabel, Paul, 326.
Caillé, Jos. M., 330.
Cain, Aug., 330.
Calderon, Ph. H., 412.
Cameron, J. M., 461.
Camesina, A. von, 496.
Cammarano, 398.
Camphauſen, W., 313.
Canon, (Johann v. Straschiripka), 361, 362, 434.
Cargnielli, Frl., 226.
Carnaghi, Paolina, 206.
Carpeaux, J. Bapt., 330.
Carpentier, 470.
Carrier-Belleuse, A. E., 270, 326.
Carrington, Lady, 186.
Castellani, Alex. A., 130, 233, 324.
— Pio, 130.
Caudron, Jacques Eugène, 327.
Centralafrika, Frauenarbeiten, 250.
Centralverein, polytechn. in Würzburg, 485.
Charité de Bellem, 198.
Charle-Albert, 66.
Charlemont, Eduard, 362.
Charlemont, Hugo, 367.
Charmaux, 466.
Charmois, Chr. & E. Lemarinier, 44.
Charzal, 489.
Chatrousse, Emile, 327.
Chavet, Joseph Victor, 321.
Cherill, 460.
China, Kunſtarbeiten, 178—180; Frauenarbeiten, 254—256.
Chirico, Jac. di, 293.
Christesen, V., 84, 98, 99, 111.
Christofle & Co., 72, 80, 116, 117, 147, 150, 159, 168.
Ciseri, 398.
Cipolla, Ant., 471.
Cipriani, 395.
Civo, Bern., 499.
Claus, H., 45, 76, 136, 148, 164, 213, 323, 345, 477.
Clays, P. J., 387.
Clésinger, J. Bapt., 330.
Coalbrookdale Company, 152.
Cogniet, Léon, 307, 432.
Cole, Vicat, 413.
Collette, Alexandre, 422.
Collinot, E., 75, 151.
Collinson & Lock, 54.
Compagnie des Indes (Belgien) 198.
Conny, Ed., Baron, 327.
Consani, 402.
Cooke, Edw. W., 414.
Cooper & Holt, 54, 389.
Copeland, W. T., & Sons, 67, 73, 155.
Corfu, Communalſchule, 242.
Corot, J. Bapt. Cam., 326, 422.
Couder, Alex., 326.
Courteys, Jehan, (J. de Court), 513.
Crauk, Gust., 327.
Croatien, Wohnhaus, 82; weibl. Hausinduſtrie, 238 ff.
Cuccioni, 466.
Czaykowska, Severine, Gräfin v., 225.
Czeiger, S., 442.

Dänemark, Wohnungsausſtattung, 66; Kunſtarbeiten, 107, 110—114; Frauenarbeiten, 210—215; bild. Kunſt, 286, 391; Photographie 466; Zeichen- und Kunſtunterricht, 493.
Dalmatien, weibl. Hausinduſtrie, 228.
Daniell, A. B., & Son, 154, 155.
Danse, H., 438.
Danuelle, 470.
Daubigny, Ch. P., 326.
Daubigny, Ch. Fr., 326, 331.
David d'Angers, 326.
Davioud, G. Fr. Ant., 269, 471.
Davis, H. W. B., 413.
Day, John B., 454.
Deck, Th., 143, 151, 170.
Defregger, Franz, 348, 349, 434, 442.
Dehn, 472.
Delacroix, Eug., 270, 281, 298, 314, 364, 417, 418.
Delaplanche, Eug., 330.
Delauney, Alfred Alex., 422.
Delboëte, J., 438.
Delisi, Benedict, 293.
Deloye, Gust., 38.
Denière, Guil., 146, 237, 289, 291.
Deperthes, 269, 470.
Desgoffe, Alexandre, 326.
Deutſchland, Wohnungsausſtattung, 55—59; Kunſtarbeiten, 166—174; Frauenarbeiten, 206-210; Kunſtpflege, 271—275; bild. Kunſt, 286, 331—358, 374—378, 426—432; Farbendruck, 444—446; Photographie, 471 ff.; Zeichen- und Kunſtunterricht, 483 ff.
Deventer, J. J. van, 390.
Diaz, Narcisse, 326.
Diehl, 147.
Dietz, Wilhelm, 352, 354.
Dittmarsch, C., 442.
Dominguez, 394.
Donath, Julius, 38.
Donndorf, Adolph, 376.
Doré, Gustav, 422.
Dorer, Robert, 376.
Doulton, H. & Co., 267, 281.
Draechsler, C., 34, 42, 64, 363.
Drake, Fr., 228, 375.
Drossis, L., 224.
Dubois-Pigalle, Paul, 330.
Duc, Joseph Louis, 269, 470.
Dübell, Heinrich, 64.
Dücker, Eugen, 394.
Duplan, F., & Co., 44.
Dupré, Victor, 326.
Dupuy, Jean Théodore, 454.
Duran, Carolus, 295, 308.
Durenne, Ant., 330.
Duret, Franç. Jos., 270, 306.
Dutkowicz, 460.
Duval & Hunter, 455.
Dziedzinski & Hanusch, 57, 91, 165, 312, 336, 365.
Dyk, H., 484.

Eastlake, Charles, 54.
Ebe, 473.
Eberle, Ad., 350, 442.
Ebert, Karl, 358, 432.
Educandato della miſeria in Mailand, 203.
Eckert & Richard, 463.
Eich, R., 463.
Elkington & Co., 157, 158, 163, 241, 278, 396, 403, 417, 429.
Elmore, Alfred, 413.
Elſaſs, Bauernhaus, 448—451.
Emelé, W., 365.
Engelhardt, H., 377.
England, Wohnungsausſtattung, 50—55; Kunſtarbeiten, 153—158; Frauenarbeit, 186; bild. Kunſt, 286, 289, 403—414, 438; Farbendruck, 454—455; Photographie, 460—465; architekt. Zeichnungen, 470; Zeichen- u. Kunſtunterricht 479.
Enke, 375.
Epp, Rudolf, 350.

Erbkam, 472.
Erhard & Söhne, 49, 106.
Erndt, Bernhard, 196, 208, 288.
Escallier, Mme. Eléonore, 326.

Faber, M. & Co. (Ludw. Damboeck) 23, 30, 31, 182, 183, 201.
Faed, Thomas, 412.
Fagerlin, Ferd. Jul., 391.
Fajans, 460.
Feddersen, 355.
Feldscharek, Rud., 18, 23, 91, 312, 320.
Felix, Eugen, 362.
Fernkorn, A. Ritter v., 378.
Ferri & Bartolozzi, 66.
Ferrier & Lecadre, 465.
Ferstel, H. Ritter v., 26, 69, 163, 166, 475, 478.
Feuerbach, Anselm, 192, 342, 343, 431.
Feyen, Eugène, 319.
Fichel, Eug., 321.
Fiedler, Bernhard, 367.
Fields, 412.
Fierlants, J. 466.
Finnland, weibl. Hausinduſtrie, 245.
Fiſchbach, Friedrich, 58, 81, 377.
Fiſcher, Moriz v. Farkasházi, 142.
Fix, A., 174, 179, 216.
Flameng, Léopold, 418.
Flandrin, Hipp., 270, 291, 298.
— Jean Paul, 270.
Flattich, 477.
Fleiſchmann, C. W., 70.
Fleury-Hermagis, 465.
Flickel, 355.
Flodins, Louise, 219.
Fontana, Roberto, 395.
Forberg, C. E., 434.
Forndran, 446.
Fortier, G., 465.
Fourdinois, Henri, 44, 47.
Fourmois, Théodore, 387.
Fraikin, Ch. Aug., 387.
Français, François Louis, 326.
Franceschini, 402.
Franci, Angelo, 131.
Francini, Andrea, 23.
François, Alph., 418.
— Jules, 418.
Frank, Magdalena, 222.
Frankenſtein, 460, 467.
Frankreich, Wohnungsausſtattung, 42—50; Kunſtarbeiten 142—153; Frauenarb., 194—198; Kunſtpflege, 263—277; bild. Kunſt, 286, 294—295; 298—330; 415—423; Farbendruck, 446—455; Photographie 463 ff.; architekt. Zeichnungen, 469 ff.; Zeichen- und Kunſtunterricht, 488 ff.
Frauenbildungs-Verein in Peſt, 238.
Frauen-Frwerb-Verein in Prag, 223.
Frauen-Erwerb-Verein in Wien, 223, 226.
Frauen-Verein f. Arbeitsſchulen in Wien, 223.
Frauenverein, badiſcher, 207.
Frauenverein im Haag, 199.
Frauenwohlthätigkeitsverein in Wien, 223.
Frémiet, Emm., 270, 330.
Freudenthal, Volksſchule, 222.
Friedländer, Fr., 366.
Friedrich, O. B., 425.
Friedrichsen, Erneſtine, 347.
Fries, A., 471.
Friſche, Ludw., 355.
Frith, W. Powell, 413.
Froſt, William Edwin, 410.
Frullini, Ludwig, 66, 221.
Führich, Jos. Ritter v., 359.
Fux, Jos., 362.

Gabl, 350.
Gällſtedt, Frau, 219.
Gaillard, Cl. Ferd., 308, 331, 418, 419.
Galizien, weibl. Hausinduſtrie, 230—231.
Gallait, Louis, 336, 383.
Gallori, 402.
Gamba, 398.
Gaſſer, Hans, 378.
Gaſtell, Franz, 38.
Gatti, Battiſta, 123.
Gaucherel, Léon, 422.
Gauthier, Charles, 327.
Gebhardt, Eduard v., 262, 337.
Gebler, Otto, 358.
Geertz, Jul., 88, 347.
Geisbe, L., 437.
Geiſsel & Hartung, 129.
Genf, Induſtrieſchulen, 490.
Gentz, Wilhelm, 347.
Geoffroy & Co., 106, 163.
Gerhardt, Heinrich, 443.
Gerold, C. H., 446.
Gerold's, Karl, Sohn, 443.
Gérôme, Jean Léon, 295, 322, 323, 324, 338.
Gertinger, Jul., 460.
Geruzet frères, 466.
Geſellſchaft zur Anregung der Künſtler in Petersburg, 243.
Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt in Wien, 437, 443.
Gewerbeverein in Graz, 223.
Gewerbe-Akademie in Berlin, 487.
Geyling, Karl, 11.
Geymet, 465.
Geymüller, 471.
Ghiberti, Lorenzo, 147.
Ghisi, Giorgio, 499, 500.
Giani, Karl, 23, 63, 166, 187, 204, 275, 300, 304, 399.
Gianetti, Raffaelo, 398.
Gierymski, Max, 354.
Giese, 472.
Gilbert, Sir John, 414.
Ginori, Lorenzo Marg., 170, 312, 385.
Ginotti, 402.
Giraud, Victor, 324.
Gironde, Bernard de, 325.
Giunta municipale in Mailand, 203.
Glaize, Auguſte Barthélémy, 270.
Glasfabrik, k. ruſſiſche, 137.
Glasinduſtrie-Schulen, böhmiſche, 482.
Gleichen-Ruſswurm, 355.
Gleyre, Charles, 290, 382.
Gobelinsfabriken in Beauvais, 274.
Gobelinsfabrik in Paris, 274.
Goldhann, Privatinſtitut in Wien, 222.
Goldſchmidt, Louis A., 141.
Goldſchmidt, Michael, Söhne, 384.
Grack & Aron, 446.
Graeb, Carl, 355, 390.
Graef, Guſtav, 343.
Graf, Urse, 509, 514.
Graff, Carl, 18, 30, 165, 312, 341, 363.
Granichſtädten, H. A., 163, 164.
Grant, Sir Francis, 410.
Graves, Robert A. E., 438.
Graz, Schule zu St. Urſula, 222.
— Domkirche, 512, 513, 515.
Green, James, 154, 416.
Grefe, Conrad, 442.
Griechenland, Kunſtarbeiten, 138—141; Frauenarbeit, 240—242; bild. Kunſt, 286, 294; Photographie, 466.
Griepenkerl, Chr., 359.
Griſenko, Leinwandfabrik in St. Petersburg, 136.
Groner, Leopold, 166.
Groſs, 475.
Grüllemeyer, Joſeph, 165, 420, 433, 436.
Grützner, Ed., 350.
Guarnerio, Pietro, 402.
Gude, Hans, 355, 390.
Guéret frères, 47.
Guggenheim, Michelangelo, 66.
Gugitz, 14, 18, 22, 63.
Gugnon fils, 151.
Guillaume, Eug., 270, 330.
Günther, A., 437.
Gumery, Ch. Alph., 72.
Gurkfeld, Stadt, 514.
Guſtavsberg, Porzellanfabrik, 133.

Haak, 460.
Haanen, Adriana van, 390.
Haas & Czizek, 115, 162, 260.
Haas, Eduard v., 59.
Haas, J. H. L. de, 386.
Haas, Philipp, & Söhne, 11, 23, 26, 27, 30, 59, 62, 63, 144, 145, 157, 169, 194, 284, 285, 352, 353.
Hähnel, 487.
Haes, Frank, 463.
Halbreiter, Adolf, 108.
Hamburg, Elementar-Schulen, 488.
— Gewerbeſchule, 487.
Hancocks & Co., 157, 158, 319.
Hanfstaengl, Franz, 444, 463.
Hangard-Maugé, 454.
Hanſch, Anton, 442.
Hanſen, Theophil Ritter v., 17, 52, 53, 79, 107, 162, 164, 166, 373, 421, 473, 477, 478.
Harkort, Caspar, 14.
Harrach, Ferd. Graf, 354.
Harriſon, 465.
Harvey, William, 410.
Haſenauer, Carl, Baron, 14, 18, 26, 475.
Haſſa, Joſeph & Sohn, 55, 85, 145.
Hauberriſſer, 473.
Hauſer, Alois, 115, 162, 260, 436.
Hausfrauenverein in Peſt, 238.
Hausmann, 473.
Hébert, Erneſt Ant. Aug., 321.
Hecht, van der, 387.
Heckert, Fritz, 427.
Heemskerk van Beeſt, 390.
Heid, Dr., 460.
Helander, 391.

Hellmer, Edm., 32, 38.
Henneberg, Rud., 338.
Henriquel-Dupont, Louis Pierre, 418, 423, 429, 430.
Henry, J. A., 146, 195.
Herberſtein-Eggenberg, H. Graf, 494.
Hermann & Bagantz, 446.
Hertel, Albert, 355.
Heſs, Anton, 108.
Heſſe, Alex., 270, 299.
Heſſen, Groſshzogth., Zeichen- u. Kunſtunterricht, 487.
Heyden, Auguſt v., 338.
Heyden, Architekt, 22, 63, 405.
Hiddemann, Friedrich, 347.
Hildebrand, Adolph, 132, 282, 378, 380, 381.
Hildebrandt, Eduard, 281.
Hildebrandt, Ernſt, 343, 446.
Hinträger, Moriz, 14.
Hirth, Rudolph, 343, 350.
Hitzig, Fr., 472.
Hlawka, Jos., 477.
Hochdanz, Eduard, 446.
Hochſtätter, C., & Söhne, 58, 81, 400.
Hodgson, J. E., 413.
Hölzel, Eduard, 442.
Hoff, Karl, 347, 391.
Hoguet, Charles, 281.
Holland, Kunſtinduſtrie, 119—121; Colonien, 121—122; Frauenarbeiten, 199; bild. Kunſt, 286, 387—390; 438; Farbendruck, 455; Photographie, 466; Zeichen- und Kunſtunterricht, 493.
Hollenbach, David, 45, 52, 53, 76, 79, 136, 148, 164, 165, 213, 321, 323, 344, 345, 364, 415.
Holmberg, Aug., 354.
Horn, A., 437.
Horsley, John, Calcott, 412.
Houseworth, Th., 466.
Howell, W. R., 466.
Huber, Rudolph, 362.
Huet, Paul, 326.
Hügel, Heinrich, 377.
Hünten, Joh. Emil, 354.
Huhn, Andr., 471.
Humphries, James, & Sons, 105.

Ibach & Sohn, R., 469.
Indianerzelt, 87.
Indien, Kunſtarbeiten, 166—178, 413; Frauenarbeiten, 254—255; Photographie, 463.
Induno, Dom., 398.
— Gir., 395.
Ingres, Jean. Aug. Dom., 298, 325, 418.
Irmler, H., 165.
Isabey, L. G. Eug., 321.
Isella, Pietro, 23.
Israels, Jos. 388.
Italien, Wohnungsausſtattung, 64—66; Kunſtarbeiten, 126—132, 283; Frauenarbeiten 203—206; Kunſtpflege, 273; bild. Kunſt, 286, 287, 293, 394—403, 438; Farbendruck, 455; Photographie, 466; architektoniſche Zeichnungen, 471; Zeichen- u. Kunſtunterricht, 491.

Jackson & Graham, 54.
Jacobson, J. 390.
Jacoby, Louis, 433, 434.
—, Moriz, & Co., 110.
Jacquemart, Jules Ferdinand, 418, 420, 421.
— Bildhauer, 327.
— Nélie, 295, 307, 331, 420.
Janson, Carl, 394.
Japan, Kunſtarbeiten, 178—180; Frauenarbeiten, 254—256, 401.
Java, 306, (ſ. Holland).
Jerichau, Jens Adolph, 391.
Jernberg, A., 391.
Jettel, Eugen, 367.
Jobbé-Duval, Félix, 270.
Jobſt, 475.
Johannes, Bernh., 463.
Jordan, Rudolph, 347.
Juvara, Thommaso Aloysio, 438.

Kafka, 472.
Kalkreuth, Stan., Graf v., 355.
Karholm, Hedda, 219.
Kate, Herm. Ten., 390.
Kauffmann, Herm., 350.
Kaufmann, Steindruckerei (Berlin), 446.
Kaukaſus, Frauenarbeit, 246, 382.
Kaulbach, Fr., 343.
Kaulbach, Herm., 350.
Keil, K. P. Franz, 375.
Keleti, Guſtav, 372, 483.
Keller, Albert, 351.
Keller, Ferd., 334.
Keller, Jos., 427, 428, 429, 430.
Kempen, J. M. van, 39, 121.
Kerchove, Frau v., 199.
Keyser, Nicaise de, 383.
Kiebacher, M., 472.
Kieſsling, Paul, 343.
Kiewning, E., 465.
Kirchmayer, Andr., 166.
Klagmann, J. Bapt. Jules, 330.
Klaus, Joh., 434.
Klein, Aug., 166, 185.
Klinkoſch, J. C., 163.
Klötz, 467.
Kloſterneuburg, Stift, 502, 510, 511.
Knabl, J., 172.
Knaus, Ludwig, 286, 319, 345, 346, 432, 434.
Knight, John Prescott, 410.
Kobek & Aegidi, 164.
Koch, Franz, 36.
Köchert, A. E., 17, 164.
König, Friedrich, 91, 163, 312, 320, 477.
— Otto, 156, 157, 378, 433, 436.
Kohnberger, Clementine, 226.
Kolbenheier, 473.
Koller, Rud., 382.
— Wilhelm, 365.
— in Bistriz, 460.
Kopf, Joſeph, 376.
Koppmann, 465.
Korompay, 14, 18.
Koſch, Franz, 163.
Koſſos, 294.
Koſſow, 471.
Kotſch, Theodor, 358.
Kotzebue, Alexander, 391.
Kracker, Johann, 431.
Krakau, Alex., 471.
Kralik, ſ. Meyer's Neffe.
Kramer, Oscar, 467.
Kraus, Fritz, 347.
Kraus, Jos., & Sohn, 113.
Kreling, Auguſt von, 167, 484.
Kremsmünſter, Stift, 494, 502, 511.
Kritz, Franz, 166.
Krumbügel, Otto, 408, 409.
Krumbholz, 487.
Kuhn, Karl, 391.
Küfferle, Aug., & Co., 119.
Kundmann, Carl, 92, 93, 292, 376, 378.
Kunſtinſtitut, Hamburger, 488.
Kupka, Anna, 227.
— Franz, 340.
Kurtz, Wilhelm, 466.
Kurzbauer, 350, 366, 434.
Kyllmann, 22, 63.

Labrouste, Franz M. Th., 470.
Lagye, 386.
Laisné, J. Ch., 470.
Lalanne, Maxime, 422.
L'Allemand, Sigm., 365, 432.
Lameire, Ch. J., 470.
Lamorinière, J. P. Fr., 387.
Lamy, E., 465, 467.
Landelle, Charles, 307.
Landseer, Edwin, 410.
Landy, James, 466.
Lang, Heinrich, 354.
Laſch, Karl, 347.
Laufberger, Ferd., 11, 60, 163, 441.
Lefèbvre, E. P., 43.
— Jules Jos., 324.
Lehmann, Henri, 270, 300.
Lehrer-Bildungsanſtalt in Prag, 481.
Lehrerinnenbildungsanſtalt in Graz, 223.
Lehrerinnenbildungsanſtalt in Wien, 223.
Lehrerinnenbildungsanſtalten, öſterreichiſche, 222.
Leibl, Wilhelm, 343.
Leighton, Frederick, 410.
Leloir, J. Bapt. Aug., 321.
Lenbach, Franz, 360, 361.
Lenepveu, Jul. Eug., 270, 306.
Lentvör, A., 207.
Lerche, 390.
Lerl, Guſtav, & Söhne, 166.
Leroux, Eugène, 319.
— Fréd. Etienne, 327.
Leſſing, C. F., 355.
Lette-Verein, 207.
Leguesne, Eug. Louis, 330.
Lequien's Zeichenſchule, 490.
Levasseur's Zeichenſchule, 490.
Levy & Worms, 43, 252.
Lewis, John Frederick, 413.
Lewy, J., 465.
Leys, Henry, 293, 365, 384, 385, 386.
Lieb, Ferdinand, 187.
Lichtenfels, Ed. Ritter v., 367.
Lier, Aug., 358.
Lièvre, 489.
Liezenmeyer, Alex., 372.
Lind, Carl, 496.
Lindenſchmit, Wilh., 339, 342, 432.
Lindner, Joh., 431.

Lindtholm, Berndt, 394.
Linnel, John, 413.
Linzbauer, 473.
Lippert, Joſeph, 166.
Liſſabon, Casa pia, 494.
— Lyceum, 494.
Lipsius, 472.
Lobmeyr, J. & L., 20, 21, 23, 24, 25, 52, 53, 56, 57, 91, 149, 153, 161, 162, 368, 372, 373, 395, 411, 431, 467.
Loefftz, Ludwig, 352.
Loeſcher & Petſch, 463.
Loewel, Julius, 404.
Loewy, J., 460, 467.
Lombardi, Giovita, 401.
Loo, Fl. van, 438.
Lotz, Karl, 371.
Luckhardt, Fr., 460.
Lucius, C. H., & Co., 58.
Luccardi, Cavaliere Vincenzo, 402.
Ludwig, Bernhard, 64, 308.
Lumière, A., 465.
Lundquist, R., 219.
Lusson, A., 269.
Lytras, Nikophoros, 294.

Maaten, van der, 390.
Macht, Hans, 457, 468, 478.
Madou, J. Bapt., 386.
Mähren, weibl. Hausinduſtrie, 230.
Märtens, F., 482.
Maeſs, Julius, 375.
Magne, Aug. Jos., 269.
Magni, Pietro, 403.
Mailand, Stabilimento delle figlie di Gesù, 203.
Maillet, Jacques Léonard, 270, 330.
Makart, Hans, 282, 334, 362, 363, 364, 365, 378, 514.
Makovski, Conſtantin, 391.
— Wladimir, 391.
Mali, Chr., 358.
Mandel, Ed., 426, 430, 433.
Marák, Julius, 432, 441.
Marastoni, J., 441, 442, 443.
Marcello (Castiglione-Colonna), Herzogin von, 327.
Marchal, Ch. F., 319.
Marks, H. S., 412.
Marokko, Wohnhaus, 100—103; Frauenarbeiten, 246—250.
Marshall, William, 414.
Martinet, Achille, 418.
Martini, M. A., 438.
Massard, Léopold, 422.
Masson, Alphonse, 422.
Matejko, Jan, 370, 371.
Mateucci, Santi, 293.
Mauve, A., 390.
Max, Gabriel, 341.
Mayer, V. Söhne, 120, 163, 320.
Meier, Guſtav, 350.
Meissonier, L. Ernest, 295, 316, 318, 331, 353.
Melk, Stift, 502.
Mellerio frères, 150.
Melnitzky, Franz, 38.
Mende, O., 437.
Mêne, Pierre Jules, 330.
Mengoni, Giuseppe, 293, 471.
Mentzel, Adolph, 335, 336, 337, 339, 434.
Mercadé, D. Benito, 394.
Mercié, Antonin, 327.
Merkelbach, F. W., 54, 55.
Mesmacher, 471.
Mészöly, Victor, 372.
Metzmacher, Pierre, 423.
Meunier & Co., 194.
Meyen, H. & Co., 44.
Meyer's Anſtalt für kirchl. Kunſt, 171.
Meyer's Neffe, 161.
Meyerheim, Franz, 347.
Meyerheim, Fr. Ed., 347.
Meyerheim, Paul, 347.
Micale, G., 438.
Michel, Franz, 312.
Michieli, Joseph, 131.
Mieczkowski, 460.
Milde, A., 166.
Militär-geogr.-Inſtitut in Wien, 460.
Millais, John Everett, 410.
Miller, Fritz, 297.
Mion, 398.
Minton & Co., 155, 176, 243, 265, 277, 293, 317, 348, 419.
Mitterlechner, Franz, 38.
Modena, scuola superiore, 203.
Modellir-Anſtalt, k. württemberg., 485.
Monteverde, G., 96, 402.
Montiroli, 471.
Moraitis, P., 466.
Morant, Boyd & Blanford, 55.
Moreau, François, 330.
Moreau-Vauthier, Aug., 330.
Morel-Ladeuil, 158, 337.
Morel Ve., A. & Co., 454.
Morin, Edmond, 422.
Morini, Franz, 66.
Mortlock, John, 155.
Moulin, Hipp., 330.
Müller, Morten, 390.
Müller, Victor, 341, 358.
Munkacsy, Michael, 347, 350, 372, 374.
Munthe, L., 390.
Muſeum, öſterr. f. Kunſt u. Induſtrie, 482.
— in Klagenfurt, 514.
— in Linz, 509.
Muybridge, 466.

Naumaun, Franz, 387.
Natté, H. & E., 184, 214.
Navarrete, 394.
Nave, Della, 243.
Naya, 466.
Negro, Peter dal, 293.
Negroli, Ph., 499.
Nencini, Clorinda, 205.
Neumann, Johann Carl, 391.
Neyt, 466.
Niederlande, ſ. Holland.
Nöhring, 465.
Nogaro, Carlo, 395.
Nonnenberg, Kloſter, 515, 516.
Nordenberg, Bengt, 391.
Normalſchule in Liſſabon, 192.
Norsini, Lodovico, 398.
Novopacky, Jan, 441.
Nicol, E., 410.
Nielsen, Johann, 390.
Nüll, Eduard van der, 18, 267.

Obernetter, 463.
Obermüllner, Adolph, 367.
Ockel, Eduard, 358.
Oeder, 355.
Oeſterreich, Weltausſtellungsplatz, 4—14, 132, 133, 161, 369; Architektur, 15—32; decorative Kunſt, 34—40; Wohnungsausſtattung, 59—64; Kunſtarbeiten, 158—166; Frauenarbeit, 221—233; die einzelnen Provinzen, 443; Kunſtpflege, 270—275; bild. Kunſt, 286; 359—371; 378—382; 432—437; Farbendruck, 440—444; Photographie, 458 ff; architecton. Zeichnungen und Modelle, 475 ff; Zeichen- und Kunſtunterricht, 480 ff.
Oldofredi, 403.
Opuich-Fontana, Adele, 226.
Orchardson, W. Quiller, 413.
Orfanotrofio di Sinigallia, 203.
Orientaliſche Bauten, 86—91; Kunſtarbeiten, 174—176 (ſ. die einzelnen Länder.)
Ortlieb, 350.
Otterbourg, 150.
Otto, M. P., 375.

Paal, L. 372.
Paar, Hermann, 437.
Pagliano, Eleuterio, 398.
Panciera, Gebrüder, 66.
Paris, Ausſtellung der Stadt, 268, 284, 298, 465.
Paris, kath. Gewerbeſchulen, 194.
— Communalſchulen, 489.
— Zeichenſchulen, 490.
Parvillée, L., 71, 151, 219.
Pasini, Cav. Alberto, 395.
Passini, Ludwig, 367, 368, 370, 394.
Paterno, J., 442.
Patini, 398.
Paulik, Friedrich, 23.
Paulsen, Fritz, 347.
Pausinger, 435.
Peiffer, Aug., 327.
Pellicer, 394.
Pénon, Henri, 47, 50.
Peroff, Wassili, 391.
Perraud, Jean Jos., 327.
Perrot, Henri, 428.
Perſien, Wohnhaus, 99; Kunſtinduſtrie, 176—178, 440; Frauenarbeiten, 246—250.
Peter, P., 463.
Pettenkofen, C. A., 366.
Pettie, John, 413.
Philippe, Emile, 150, 426, 432, 437.
Philippotis, 294.
Photographical Company, 463.
Piatti, A., 264.
Picard, A. J., 493.
Pickman, 124.
Piloty, Carl, 263, 332, 334, 335, 339, 350, 353, 372.
Pilz, Vincenz, 11, 36, 378.
Pitner, 441, 442.
Pittara, Carlo, 395.
Plathner, Hermann A., 347.
Pönninger, Franz, 38.
Pollack, Alexander, 64.

Poole, Paul Falkoner, 413.
Portugal, Kunſtarb., 125—126; Frauenarbeiten, 190—194; Kunſtunterricht, 493.
Porzellanfabrik, k. in Berlin, 170.
— k. in Meiſsen, 170.
— k. ruſſiſche, 138.
Poſchinger, 358.
Poſt, Carl B., 435.
Potter, A., 382.
Pottier, Alfred, 305, 343.
Pousielgue-Rusand, 146.
Pradier, James, 189.
Prang, L. & Co., 455.
Preisel, Chriſtoph, 431.
Preleuthner, Joh., 38.
Preller, Friedrich, 355.
Preuſsen, Kunſtunterricht, 486 ff.
Prior, Maria, 212.
Prölſs sen. sel. Söhne, 140, 205.
Protais, P. Alex., 295, 321.
Protheau, François, 327.
Prüm, Th., 463.

Queensland, Photographie, 463.
Questel, 470.
Quillet, E. P. N., 43.

Raab, Joh. Leonhard, 431.
Rabending, Emil, 460.
Rahl, Carl, 275, 359, 371.
Raimondi, C., 438.
Rajon, Paul Ad., 422.
Ramberg, A. Freiherr v., 351.
Ransonnet, Baron v., 441.
Raſch, 358.
Ratzersdorfer, Hermann, 163, 220, 248, 268, 269, 299, 316, 356.
Ravaisson, F., 488.
Ravené & Suſsmann, 169, 393, 412, 439.
Read, 414.
Redgrave, Richard, 407, 413.
Regnault, Henri, 229, 311, 314, 315.
Reiber, E., 80.
Reiffenſtein & Röſch, 440, 441.
Reinecke, 465.
Renaiſſance, Actiengeſ. für Holz-Architectur & Möbelfabrication, 155.
Rennefeld, J. H., 438.
Resanoff, Alex., 471.
Resasco, 471.
Reutlinger, 465.
Reymond, P., 513.
Richter, Guſtav, 334, 343.
— J., 432.
Riefstahl, Wilhelm, 347.
Riepin, 391.
Rieſer, Michael, 442.
Riewel, Heinr., 321.
Ritter, A. & Co., 125, 375, 376.
Robbé, L. M. D., 386.
Robert-Fleury, Tony, 277, 299, 321, 331.
Robinſon, 460.
Rochebrune, Guill. de, 422.
Rodeck, Gebrüder, 166.
Rodriguez, 394.
Roelofs, Willem, 390.
Rörſtrand, Actiengeſ. der Porzellanfabrik, 133, 301, 329.
Roeskilde, Frauenarbeit, 214.
Röth, Philipp, 358
Romanelli, Ferd., 341.
Ronner, Henriette, 390.
Rosen, Georg Graf v., 390.
Rosenberg, Jos., 166.
Rosmanit, 166.
Rossano, 395.
Rossetti, 466.
Rothſchild, Freiherr Anſelm von, 497, 499 u. ff.
Roudillon, Etienne Sim. Eug., 47, 253, 256, 287, 303, 325, 473.
Rousellon, 465.
Rousseau, Philippe, 326.
— Th., 326, 417.
Rouvenat, L. Fr. P., 150.
Roveredo, Engl. Dameninſtitut Sta. Croce, 222.
Roveredo, Volksſchule, 222.
Ruben, Franz, 365.
Rudrich, Karl, 53.
Rumänien, Kunſtinduſtrie, 138—141; Frauenarbeiten, 238—240.
Rupprecht, 460.
Ruſs, Robert, 367.
Ruſsland, Wohnungsausſtattung, 67—69; Holzbauten, 73—75, 97; 462, 464; Kunſtinduſtrie, 112, 134—138, 239, 280; Frauenarbeiten, 242—246; bild. Künſte, 294, 391—394; architekt. Zeichnungen, 471; Kunſtunterricht, 492.

Sacken, Ed., Freih. v., 496.
Sachsen, Königreich, Zeichen- und Kunſtunterricht, 487.
Sadée, 390.
Salviati, Dr., 23, 128, 130.
Sältzer, Aug., 28, 29, 102, 103, 147.
Salentin, Hubert, 347.
Salmson, Jean Jules, 330.
Sanson, Justin Chrys., 330.
Saposchnikoff, A. & W., 136.
Sasse, Mathilde, 211.
Scharwächter, 463.
Schäffer, Auguſt, 367, 441.
Schaffgotſche, Ludwig Graf, 171.
Schampheler, Edmond de, 387.
Schams, Franz, 441, 442.
Schauſs, Ferdinand, 338.
Schepp, Auguſte, 358.
Schindler, Emil, 367.
Schleich, Eduard, 358.
— Robert, 358.
Schleſien, weibl. Hausinduſtrie, 230.
Schlöffer, Karl, 348.
Schlöth, Ferd., 376.
Schmidgruber, Anton, 38, 424.
Schmid, Max., Dr., 101.
Schmidt, Friedrich, 149, 166, 392, 447, 475, 478.
— Friedrich Otto, 63.
— Heinrich, 14, 487.
— Leopold, 433.
— Mathias, 350.
Schmidt & Sugg, 309.
Schmitson, Theodor, 358, 434.
Schmoranz, 91.
Schodiſch, L., 460.
Schödl, Max, 367.
Schöfft, J., 466.
Schönbrunner, Karl, 23.
Schönn, Alois, 366, 442.
Schönthaler, Franz, 15, 16, 18, 48, 50, 63, 447.
Scholtz, Julius, 431.
Schrader, Julius, 336, 339, 343.
Schraudolph, Cl., 350.
Schreiner, Ed., 446.
Schreyer, Adolph, 358.
Schröder, J., 487.
Schröffel, Anton, 23.
Schröfl, G., 415.
Schröter, 471.
Schütt, G., 444.
Schütz & Juel, 217.
Schultheiſs, Albr., 222.
Schulze, Architekt (Wien) 472.
Schwarz-Senborn, Freihr. v., 2.
Schweden, Wohnungsausſtattung 67; Holzbauten, 71—73; Kunſtinduſtrie, 132—134; Frauenarbeiten 215—220; bild. Kunſt, 286, 287, 390—391.
Schweiz, nationales Wohnhaus, 75—78; Kunſtarbeiten, 114—118; Frauenarbeiten, 199—203; bild. Kunſt, 293, 382, 437—438; Photographie, 466; architekt. Zeichnungen, 470 ff; Zeichen- und Kunſtunterricht, 493.
Scott-Russel, 14, 19.
Sebaſtianutti, 460.
Seebach, P., 466.
Seelos, Gottfried, 367, 441.
Seidel & Sohn, 89, 109.
Seitz, Anton, 350.
— Guſtav W., 446.
Selleny, Joſeph, 441.
Semiradski, Heinrich, 391.
Semper, Gottfr., 475, 479.
— Manfred, 379, 380, 381.
Serpentin-Geſellſchaft, ſächſiſche in Zöblitz, 244, 245.
Siebenbürgen, ſächs. Wohnhaus, 82—86, 458, 459, 461.
Siegert, Karl Auguſt, 347.
Sievert de Boto, Marie C., 189.
Signol, Emile, 270, 299.
Silber, Auguſt, 446.
Silbernagel, Johann, 38.
Simon, Guſt., 421.
Sirouy, Achille, 331, 338, 422.
Sivalli, Luigi, 438.
Sjöberg, H., 219.
Skalnitzky, 474.
Slavonien, weibl. Hausinduſtrie, 236—238.
Slocombe, 438.
Smith, Frithjof, 390.
— George, 186.
Sohn, Wilhelm, 391.
Sonnenleiter, Johannes, 434.
South-Kensington, Kunſtſchule, 491.
Spandari, Angela, 206.
Spangenberg, Guſtav, 339.
Spanien, Kunſtarbeiten, 122—125; Frauenarbeiten, 186—190; bild. Kunſt, 286, 289—290, 394; Zeichen- und Kunſtunterricht, 493.

Sparrman, Carin, 216.
Spiefs, M., 29
Spitzenklöppelfchule, k. fächfifche, 209.
Splittgerber, 358.
Spring, 350.
Springer, Cornelius, 390.
Staatsdruckerei, k. k. in Wien, 443.
Stademann, Adolph, 358.
Stakenfchneider, 471.
Stang, Rudolph, 430.
Steffan, Joh. Gottfr., 358, 442.
Steffeck, Karl, 358.
Steindl, 474.
Steiermark, weibl. Hausinduftrie, 228.
Steiffensand, H., 432.
Steigerwald's, Franz, Neffen, 171.
Steinhäufer, Carl, 366.
Stevens, Alfred, 386.
— Jofeph, 386
Steyr, die Stadt, 509.
Stobwaffer & Co., 405.
Stollberg-Wernigeroder Factorei Ilfenburg, 131, 135.
Storch & Kramer, 444.
Storck, Jofeph, 14, 18, 23, 40, 56, 57, 59, 60, 63, 119, 144, 145, 162, 169, 185, 201, 227, 284, 285, 357.
Storey, Georg Ad, 413.
Stowe, 412.
St. Paul Stift, 502, 504, 506.
St. Peter, Stift, (Salzburg), 502, 503, 506.
Strack, J. H., 472.
Street, G. Edm., 470.
Strafanftalten, weibl. öfterr., 222, 223.
Stroebel, 390.
Stroganoff, Kunftfchule, 492.
Stüber, F. Aug., 471.
Stückelberg, Ernft, 382.
Sturm, Friedr., 23, 63.
Stuttgart, Kunftfchule, 485, 486.
Suck, F., 463.
Sumatra, 367.
Surmelis, Mädcheninftitut zu Athen, 242.
Sufse frères, 170, 171, 172, 173, 184, 189, 212.
Suy, Leon, 470.
Sy & Wagner, 169.
Szeckler Wohnhaus, 79 - 81, 453.
Szekely, 460.
Szuchodolsky, 394.

Tabacchi, Odoardo, 402.
Tantardini, Cav. Antonio, 328, 402.
Tassinari & Chatel, 47, 195.
Taubftummen- u. Blindenanftalt Madrid, 190.
Taylor, Robert Minton, 156, 211.
Tein, Leo, 443.
Teirich, Valentin, 37, 120, 163.
Testu & Massin, 454.
Than, Moriz, 371.
Therefien-Kreuzer-Verein, israel., 223.
Thiébaut & fils, 327.
Thomas, W. J., 240.
Thon, Casp., 471.
Thoren, Otto Ritter v., 367.
Thun, Graf, (Thonwaarenfabrik in Klöfterle) 29.
Tidemand, Adolph, 390.
Tilgner, Victor, 64.
Timbuctu, Goldwaaren, 372.
Tirol, weibl. Hausinduftrie, 228.
Tifchler, 473 ff., 478.
Toschi, Paolo, 438.
Tostrup, J., 134.
Tournois, Joseph, 330.
Tresling & Co., 455.
Trigt, H. A. van, 390.
Troitfch, Otto, 446.
Troyon, Constant, 326, 395, 517.
Truphême, François, 327.
Türkei, Wohnhaus, 88—99; Kunftarbeiten (f. „Orient"), 251, 255; Frauenarbeit, 250—254, 371; Photographie, 466; Schatz des Sultans, 501.
Türpe, A., 379.
Tunis, Wohnungsausftattung, 103—106; Frauenarbeiten, 246—250.
Turner, Jos. M. W., 413.
Twerembold & Söhne, 130.

Uffenheimer's Klöppelfchule, Rietz, Tirol, 166, 226.
Ullrich, Heinrich, 162.
Ullmann, Benjamin, 331.
Ulrich, Chr. jun. & Co., 276.
Ungarn, Wohnungsausftattung, 64; Kunftarbeiten, 138—142; Frauenarbeit, 233—238; Kunftpflege, 273; bild. Kunft, 286, 371—374; Photographie, 460; architekton. Zeichnungen, 473; Zeichen- & Kunftunterricht, 482.
Unger, William, 435.
Ussi, Stefano, 398.

Vanni, Carlo, 23.
Varronė, Johann, 441.
Vaudoyer, Ant. L., 470.
Vautier, Benj., 319, 346, 382.
Vela, Vinc., 403.
Verboeckhoven, Eug. Jos., 386.
Verdun, Nicolaus von, 510.
Verein zur Förderung des Zeichenunterrichts in Preufsen, 486.
Vereinigte Staaten von N.-A., Frauenarbeiten, 183—184; bild. Kunft, 286; Farbendruck, 455; Photographie, 466; Zeichen- und Kunftunterricht, 494.
Verein zur Förderung weibl. Erwerbsthätigkeit, Hamburg, 207.
Verlat, Charles, 386, 411.
Vernier, Emile Louis, 422.
Verveer, E., 390.
— N. B., 466.
— Sal. Leon., 390.
Vertunni, Achille, 394.
Vianello, Polycarpo, 84.
Vibert, Georges J., 321.
Victoris, 489.
Villebois, 40.
Villeroy & Boch, 121, 127, 141, 169, 177, 180, 181, 209, 211.
Vinck, Franz, 386.
Violett-le-Duc, 470.
Vitalis, G., 128.
Völkerling, 463.
Vogel, Albert, 432.
— Friedrich, 432.
— H., 465.
Vollon, Antoine, 326.
Voltz, Friedrich, 358, 435, 442.
Vos, M., 390.
Vriendt, Albrecht de, 386.
— Julian de, 124, 386.

Wagmüller, Mich., 378.
Wagner, Alex., 372.
— Rud., 446.
Waifenhaus zu Görz, 222.
Walery, 465.
Walker, W., 54.
Wanderer, 167.
Ward, J. Q. A., 289.
— Ed. Matth., 410.
Wafferburger, A., 392.
Waterhouse, Alfred, 54, 470.
Watkins, E., 466.
Watson, J. D., 412.
Watts, George Fred., 410.
Wauters, Emile, 386.
Wawra, 460.
Weber, 14, 18.
— Aug., 355.
— Friedrich, 437.
— Paul, 358.
Wedgwood, Josiah & Sons, 155, 156.
Weeber, Ed. v., 442.
Weise, Guft., 446.
Wengftröm, J. O., 71.
Wentzel, M., 232, 333.
Wereschtschagin, Wassili, 381.
Werner, Ant. v., 191, 355.
— Carl, 367, 446.
— Fritz, 348.
Westmacott, Richard, 414.
Whistler, J. H. M., 438.
Widnmann, Max, 29.
Wielemans, 477.
Wien, Ausftellung der Stadt, 270, 284.
— Schule St. Urfula, 222.
Wiertz, Antoine, 383, 384, 386, 466.
Wilczek, Hans, Graf, 460.
— Wilhelm, 477.
Wilkie, Sir David, 410.
Willems, Florent, 386.
Willewalde, Gottfried, 391.
Willmann, Eduard, 432.
Willroider, Ludwig, 358.
Wilmotte, J., 118.
Wilten, Stift, 502, 503.
Winter, Ch., 167.
Winterhalter, Fr. X., 434.
Wittig, Auguft, 376.
Wohlthätigkeitsverein, Stuttgarter, 208.
Wolff, Albert, 375.
— Emil, 376.
Worcester Works, 155, 156.
Wortley Stuart, 461.
Württemberg, Zeichen- und Kunftunterricht, 485 ff.
Wunder, F., 200.
Wunder & Kölbl, 166, 188, 200.
Wurm, 477, 478.

Xylographen-Verein, Wiener, 436.

Ybarzabal, 406, 407.
Ybl, 364, 473.
Yeames, William Frederick, 412.
Yvon, Adolphe, 270.

Zafouk, Rudolph, 36.
Zamacois, D. Eduardo, 290.
Zannoni, 401.
Zennoro, Domenica, 206.
Zettler, Franz Xaver, 388.
Zezzos, Alessandro, 398.
Zichy-Metternich, Gräfin, 226.
Ziegelfabrik- & Baugefellfchaft, Wiener-berger, 37, 69, 163.
Zimmermann, Albert, 366.
— E. G., 196, 257, 270, 271.
— Reinh. Seb., 350.
— W., 487
Zocchi, Emilio, 402.
Zuloaga, 123, 249, 361.
Zumbufch, Casp., 35, 160, 232, 377, 378.

Druck von Hundertftund & Pries in Leipzig.

SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 01329 5050